

Волинський національний університет
імені Лесі Українки

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 4



Видавничий дім
«Гельветика»
2024

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Журнал ухвалено до друку Вченою радою
Волинського національного університету імені Лесі Українки
26 вересня 2024 р., протокол № 8

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 [78.02/.03/.08]:[781.4]

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-1>

Наталія ГОРЕЦЬКА

кандидат педагогічних наук, професор, завідувач кафедри спеціального фортепіано, Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського, площа Конституції, 11, м. Харків, Україна, 61000

ORCID: 0000-003-3320-8628

Бібліографічний опис статті: Горецька, Н. (2024). «Танці давидсбюндлерів» Р. Шумана: засоби і прийоми композиційної єдності циклу. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 3–10, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-1>

«ТАНЦІ ДАВИДСБЮНДЛЕРІВ» Р. ШУМАНА: ЗАСОБИ І ПРИЙОМИ КОМПОЗИЦІЙНОЇ ЄДНОСТІ ЦИКЛУ

«Танці давидсбюндлерів» ор. 6 – один з найбільш складних фортепіанних циклів Р. Шумана. Досліджень, присвячених циклу, – небагато. Частина робіт і дисертацій торкаються зазначених проблем у ході вирішення інших завдань. До них належать роботи Ендрю Фаулера, Крістіни Екерті, Стівена Вайта, Дандана Пауелла. Як частина об'єкту дослідження цикл «Танці давидсбюндлерів» фігурує у дисертації американського музиколога Пітера Камінські, присвяченій вивченню специфіки композиційної організації фортепіанних та вокальних циклів Р. Шумана.

Мета статті – узагальнити досвід вивчення «Танців давидсбюндлерів» Р. Шумана, зокрема, з точки зору його композиційної специфіки та композиційної єдності циклу.

У роботі використано **методи** ладогармонічного, ладотонального та композиційного аналізу музичного твору.

Наукова новизна. Вперше в українському музикознавстві узагальнено світовий досвід вивчення композиційної специфіки фортепіанного циклу Р. Шумана «Танці давидсбюндлерів», охарактеризовано систему засобів і прийомів його композиційної єдності.

У процесі дослідження отримано такі **результати** і зроблено такі **висновки**. Цикл «Танці давидсбюндлерів» ділиться на дві частини, кожна з яких включає вісім п'єс. П'єса № 2 повторюється в №17 (у його другій частині) як підготовка до фіналу. Це важливий композиційний засіб, що підкреслює єдність цього циклу. Ключові тональності цього циклу: G-dur, h-moll, d-moll, D-dur, C-dur. Єдність циклу створюється завдяки різним формам реалізації його основної тонально-гармонічної формули G-dur – H-dur – h-moll або навпаки. Ця формула не є постійним мотивом, її скоріше можна було б описати як варійоване коло мелодичних і ритмічних мотивів й зворотів, які базуються на гармонічному русі від G-dur до H-dur або h-moll вперед або назад. Ця формула проходить через весь цикл і позначає моменти його поділу й доповнюється рухом її основних тонів як мелодичних підведень у різних шарах фактури. Зазначений принцип проходить через весь цикл як засіб зв'язку між його частинами. Динаміка, фактура, регістри, програмові ремарки підсилюють дію вказаного принципу, створюючи драматургічні арки між ключовими ділянками форми та впливаючи на композиційне вирішення цілого. Таким чином, композиційна єдність циклу створюється за допомогою перехресних відсилань, побудованих на основі ладогармонічних та тональних структур. Втілення зазначених композиційних особливостей циклу «Танці Давидсбюндлерів» можна прослідкувати у низці виконавських версій твору, серед яких – виконання Вільгельма Кемпфа, Андриаша Шиффа, Дасоля Кіма, Аріеля Ланьї, Тіффані Пун та інших.

Ключові слова: Р. Шуман, «Танці давидсбюндлерів», фортепіанний цикл, композиційна єдність, тональний план, тонально-гармонічна формула, перехресні відсилання.

Natalija GHORECJKA

PhD in Pedagogics, Professor, Head of Special Piano Department, Kharkiv I.P. Kotlyarevsky National University of Arts, Constitution Square, 11, Kharkiv, Ukraine, 61000

ORCID: 0000-003-3320-8628

To site this article: Ghorecjka N. (2024). «Tantsi davydsbiundleriv» R. Shumana: zasoby i pryiomny kompozytsiinoi yednosti tsyклу [“Davidsbundler Dances” by Robert Schumann: problems of compositional unity]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 3–10, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-1>

“DAVIDSBUNDLER DANCES” BY ROBERT SCHUMANN: PROBLEMS OF COMPOSITIONAL UNITY

“Davidsbundler Dances” op. 6 is one of most ambitious and difficulty of piano cycles by Robert Schumann. Many of modern pianists and publishers work with second redaction of this cycle. However first redaction is not less important, in particular in compositional aspect. There are not numerous researches, which dedicated that cycle. Part of papers and dissertations touch mentioned problems in the course of solving other tasks. Works by Andrew Fowler, Christina Eckerty, Stephen White, Dandan Powell are belong to them. Research of “Davidsbundler Dances” takes a weighty part in scientific works by Peter Kaminsky. They are dedicated to study of compositional problems which author solves on example piano and vocal cycles by Robert Schumann.

The main purpose of the study is to summarise an experience in study of “Davidsbundler Dances” by Robert Schumann, in particular, in question of its compositional specifics. The important task of author is to define the means of compositional unity of this cycle too.

The scientific novelty of this job has all Ukrainian meaning. In this paper firstly in Ukrainian musicology world experience in this area was summarized.

The information about foreign researches of this problems was lighted. The composition specifics and means of compositional unity of “Davidsbundler Dances” were defined. Methods of harmonical analysis, tonality analysis and compositional analysis used in this study. Cycle “Davidsbundler Dances” divides in two part, each of them includes eight pieces. Peace №2 repeats in №17 (in his second part) as a preparing of Final. It is an important compositional mean, which emphasizes an unity of this cycle. Key tonalities of this cycles are G-dur, h-moll, d-moll, D-dur, C-dur. The unity of the cycle is creating due to different forms of realisation of his main tonal-harmonic formula G-dur – H-dur – h-moll or vice versa. This formula is not constant motif, it rather would be fined as the varied circle of melodic and rhythmic motifs and textures, all of them based on harmonic movement from G-dur to H-dur or h-moll to forward or reverse. This formula moves through whole cycle and denotes the moments of its division. This harmonic formula is supplemented by movement of its basic tones as a melodic leads-down in different layers of texture. It movements through whole cycle as means of its connection between its pieces. Dynamics, texture, registers, programs remarks support it. Specified formula creates the dramaturgical arcs between key moments of the cycle. It affects on compositional decision of big musical form. The leading of repeating elements through whole cycle is characteristic feature of piano cycles by Robert Schumann. This effect is created due to cross links based on harmonic and tonal structures. Furthermore, using by Robert Schumann cross links reaches a culmination just in this cycle. The composer used the tonal-harmonic formula as in original form as in its transpositions. Realisation of composition features of “Davidsbundler Dances” can be heard in several of its performance versions. Records by Wilhelm Kempff, András Schiff, Dasol Kim, Ariel Lanyi, Tiffany Poon and other are among them.

Key words: Robert Schumann, “Davidsbundler Dances”, piano cycle, composition features, tonal plan, tonal-harmonic formula, cross links.

Актуальність проблеми. «Танці давидсбюндлерів» оп. 6 – один з найбільш амбітних і складних фортепіанних циклів Р. Шумана. Він існує у двох редакціях. Перша була опублікована у 1838 році, а друга, в яку Р. Шуман вніс деякі виправлення, – у 1850 році, в останній редакції, зокрема, цикл було переназвано з «Танців давидсбюндлерів» на «Давидсбюндлери». У ній також було видалено всі відсилання до Флорестана та Евзебія, які відіграють дуже важливу роль в першій. Р. Шуман також випустив або спростив багато з найбільш цікавих і специфічних пасажів. Багато сучасних вико-

навців і видань звертаються до другої редакції циклу, проте перша заслуговує на окрему увагу саме в композиційному аспекті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Досліджень, присвячених власне циклу «Танці давидсбюндлерів», небагато. Низка статей і дисертацій торкаються заявленої проблематики побічно. Так, Ендрю Фаулер (Fowler, Andrew) пише про «Танці давидсбюндлерів» у контексті аналізу вибраних творів композиторів, наближених до Р. Шумана в період його роботи редактором журналу нової музики – Ф. Мендельсона, В. Беннета, С. Геллера, К. Вік

і самого Р. Шумана (Fowler, 1990). Крістіна Екерті (Eckerty, Christina) досліджує нарративні стратегії фортепіанного циклу «Танці давидсбюндлерів» у порівнянні з вокальним циклом «Любов поета». Музикологиня описує концепти літературної і музичної теорій нарративу та їхнє застосування у цих циклах, аналізує вибрані фрагменти цих циклів на наявність темпоральних та асоціативних елементів, їхньої взаємодії та пов'язаних з цим комунікативних аспектів (Eckerty, 2008). Стівен Вайт (White, Stephen), вивчаючи творчу індивідуальність Р. Шумана та його ідеї Давидсбунду, екстраполював їх на стиль його фортепіанних циклів «Карнавал» та «Танці давидсбюндлерів», звертаючи увагу на хроматизм та синкопування як риси нової романтичної музичної мови композитора (White, 2021). Дандан Пауелл (Powell, Dandan) вивчаючи твори Т. Кірхнера – композитора XIX століття, для якого Р. Шуман був наставником, аналізує «Танці давидсбюндлерів» Р. Шумана поряд з «Новими танцями давидсбюндлерів» Т. Кірхнера та його ж циклом «Флорестан і Евзебій» (Powell, 2023).

Власне як вагома частина об'єкту дослідження цикл «Танці давидсбюндлерів» фігурує у статті і дисертації Пітера Камінські (Kaminsky, Peter), присвячених вивченню специфіки композиційної організації фортепіанних та вокальних циклів Р. Шумана. Пітер Камінські піднімає проблему суто музичних принципів організації циклів композитора. Він наголошує на важливості розрізнення збірки творів та циклу творів, вказуючи, що останньому притаманна смислова єдність, зумовлена тональними, інтонаційно-тематичними та формотворчими ознаками (Kaminsky, 1989; Kaminsky, 1990).

Мета дослідження – узагальнити світовий досвід вивчення композиційної специфіки фортепіанного циклу Р. Шумана «Танці давидсбюндлерів» та визначити засоби і прийоми композиційної єдності циклу.

Виклад основного матеріалу дослідження. «Давидсбюндлери» поділяються на два підцикли, кожен з яких містить вісім номерів. П'єса №2 повторюється у №17 (другій його половині), як підготовка фіналу, що безумовно є важливим композиційним прийомом, спрямованим на підкреслення цілісності циклу. Кожна з п'єс, крім тих, що завершують перший і другий підцикли (№9, №18), вкінці містить ініці-

али «F», «E» або «F і E», що є вказівкою на її уявного «автора» – Флорестана, Евзебія, або ж обох одночасно. П'єси №9 та №18, як такі, що виконують функції завершення підциклів, містять ще й загадкові написи. Напис на початку п'єси №9 стверджує: «Після цього Флорестан зупинився і його губи скорботно затремтіли». Остання п'єса має напис: «Як цілком зайве Евзебій додав наступне; але велике щастя сяло в його очах в той час».

Перший підцикл відкривається двома п'єсами в тональності G-dur (№1, №3), які чергуються з двома п'єсами в тональності h-moll (№2, №4), тобто двічі відбувається спроба тонального підйому на терцієвий тон і повернення назад. Друга фаза тонального розвитку настає як результат руху уверх до умовної домінанти – D-dur (№5), яка чергується з одноіменним d-moll (№6), і від яких відбувається рух вниз назад до g-moll (№7) і через цю тональність до c-moll (№8) та до заключної у першому підциклі тональності C-dur (№9), яка перебуває з початковою тональністю у кварто-квінтовому співвідношенні. Таким чином, тональний рух першого підциклу визначається рухом терцієво-квартовими кроками.

У другому підциклі доміантними ознаками тонального руху є такі. Спочатку відбувається наголошення тональності h-moll (схоже, як це було у першому підциклі), оскільки п'єси №11 і №12 обидві починаються в h-moll, однак завершуються в D-dur та e-moll відповідно, виступаючи своєрідним передчуттям H-dur, що з'являється як тональність п'єси №13. Далі з'являється нова тональність Es-dur у п'єсах №14 та №15, яка має стосунок до H-dur як енгармонічно рівна його терцієвому тону, а також як така, що своїм терцієвим тоном пов'язана з наступним G-dur (№16). Повернення G-dur апелює до початку всього циклу (№№1,3), а також – до появи тональності C-dur як завершальної у першому підциклі (зокрема, до заключних трьох п'єс першого підциклу (№7 g-moll, №8 c-moll, №9 C-dur відповідно). №16 є незвичайним, оскільки це єдина п'єса циклу, яка не є тонально замкненою. П'єса №16 починається в G-dur, продовжується Тріо в h-moll, яке не повертається в G-dur, натомість переходить безпосередньо в наступну п'єсу, яка починається в H-dur (№17) і яка містить репризу п'єси №2 з першого підциклу. Зазначе-

ний тональний рух обох п'єс (№№16, 17) посилює відчуття тонального повернення до початку циклу (№№1-4), де чергуються тональності G-dur та h-moll. Абсолютно очевидно, що завершення обох підциклів (п'єси №9, №18) тональністю C-dur постає дуже важливим чинником творення тональної та композиційної симетрії циклу (Kaminsky, 1989: 217).

Цілісність циклу створюється і за допомогою різноманітних форм проведення тонально-гармонічної формули G-dur – H-dur – h-moll чи навпаки. Вона наскрізно проходить крізь увесь цикл, унікально окреслюючи моменти членування форми.

«Танці давидсбюндлерів» відкриваються цією формулою з подальшим її драматичним проростанням. П'єса, як відомо, починається цитатою з Мазурки G-dur ор. 6 Клари Вік (два такти), яка отримує продовження вже власне шуманівське. Гармонічний рух тут від G-dur до H-dur супроводжується висхідним мелодичним рухом через опорні звуки: від h через d¹ до h¹. Розширення чотиритактової фрази до п'яти тактів зі збереженням спільного тону h¹ набуває тут особливого значення. В той же час H-dur дуже сильно тяжіє (як домінанта) до e-moll. Виписана нотами, але не позначена (останній, п'ятий, такт фрази) фермата відкриває можливість такої інтерпретації. Це забезпечує гармонізація h¹ тонікою, що з'являється у т. 6. З цього моменту H-dur може бути усвідомленим ретроспективно як хроматичний акорд високого третього ступеня G-dur. Виписаний у 6-му такті в партії лівої руки супровід повторює мелодичний рух h - d¹ - h¹, хоча й в більш стислому форматі.

У розвитку середньої частини №1 (такти 42-61) бачимо і ритмічне, і тональне проведення матеріалу початкового п'ятитакту. Ще раз проходить послідовність від G-dur до H-dur, що супроводжується октавним ходом h¹ - h². Тут цей зворот розширюється за допомогою секвенціювання тритактового мотиву, що веде до місцевої домінанти. Рухаючись через третій ступінь, бас приходить до основного тону A. Поява тону A в такті 58 збігається з динамічною і регістровою вершиною послідовності. Сусідній звук c³ готує появу h² в напрямку руху до фермати у т. 61. Порівняння початку і середини п'єси розкриває пропорційні відношення між цими двома розділами форми. Послідовність

I – III# і описаний висхідний мелодичний рух виразно проявляють себе як у початковому п'яти такті, так і в п'яти чотиритактових фрагментах розв'язкового розділу форми. Тож цілісне ритмічне і висотне значення драматичної виразності т. 5 стає зрозумілим лише у т. 61. Мислячи таким чином, бачимо, як зазначена мелодико-ритмічна та тонально-гармонічна послідовність крок-за-кроком максимально розкриває своє художньо-виразове та композиційно-структурне значення. На відміну від початку, в якому вона повертається в G-dur, тут H-dur рухається до G-dur септакорда як домінантсептакорда до побічної тоніки – IV ступеня (C-dur). Таким чином виникає гармонічна ситуація (такти 61-62) хиткої, подвійної функціональності. Зокрема, тонічний септакорд G-dur містить хроматичний хід: сьомий натуральний, сьомий низький ступені, в цій ситуації саме H-dur забезпечує консонантну підтримку цього хроматичного руху. Зазначене стосується й тактів 18-21, каденційної фрази початкового розділу форми, яка є ідентичною до проаналізованої ситуації у середньому розділі, за винятком місцевої домінанти (т. 17), яка виконує функцію членування форми біля фермати, замість мажорної медіанти. Враховуючи сказане, ми розуміємо, що каденційний зворот тактів 62-65 є своєрідним синтезом хроматизованих зворотів у тактах 1-5 та 18-21. Тож H-dur виконує дві різні ладотональні функції у цій п'єсі. Він, з одного боку, знаходиться в сфері впливу тоніки G-dur, з іншого – рухаючись до G-dur септакорду – посилює значення субдомінанти C-dur як важливої ділянки в процесі завершення розділу форми.

Вище охарактеризовані звороти (тт. 1-5; 18-31; 62-65) мають фундаментальне значення з точки зору логіки тонально-гармонічного розвитку аналізованої п'єси і, безумовно, є структурами відкритими до інтерпретації. На думку Пітера Камінські, фінальна фраза, більше ніж попередні, забезпечує завершеність форми з кількох причин. Завершеність відбувається у обох октавах (регістрах), розширення та інтенсифікація e-moll (порівняймо такти 14 та такти 34-37) репрезентує неперервний, триваючий розвиток, e-moll асоціативно співставляється з H-dur, підкреслюючи його значення. Нарешті, у тактах 71-73 перенесення мотиву баса (з т. 6) на октаву вгору створює добре відчутний ефект завершення, забезпечує

ючи одночасну мотивну і тональну замкненість форми (Kaminsky, 1989: 219).

Важливо звернути увагу, що так детально вище проаналізована послідовність (формула) не є власне стійким мотивом, а радше – варіантністю мелодико-ритмічних мотивів і фактур, які містять в своїй основі гармонічний рух від G-dur до H-dur чи мінору, прямо або в зворотньому напрямку. Більше того, повернення цієї послідовності у середині форми у розширенні важливе в тому сенсі, що є вираженням подій першого плану.

Зазначена ладогармонічна послідовність проходить перехресним відсиланням через увесь цикл. Зокрема, через п'єси 1-2-3-9-16-17-18. А саме, через перші три п'єси (№№1,2,3), останні три п'єси (№№16,17,18) і через п'єсу, яка закриває першу частину циклу (№9). Специфічно мелодичними є зв'язки між №1 та №9, а також між №16 та №17. Крім того, не такими прямими, але наявними є зв'язки між №16, №17 та початком №18. Тематичні повтори пов'язують №3 і №16, і звісно цілий №2, який повністю повертається у №17, з доданою кодою.

Значущим є те, що тональності, у яких з'являється аналізована послідовність, обмежені колом G-dur (№№1,3,16), h-moll (№№2,16тріо, 17вкінці), H-dur (№17спочатку), C-dur (№№9,18), всі вони дають змогу цій послідовності залишатися на її основному висотному рівні, не передбачаючи транспонування. Не дивно, що перехресні відсилання, які створюються використанням цієї послідовності та відповідних тональностей, виявляють наявність енгармонічних стосунків між домінантовою септимою (G-dur септакорд) і збільшеною секстою, і як результат виникають можливості модуляції. Як зазначає Пітер Камінські, це є практично гармонічним кліше того періоду творчості Р. Шумана, характерною рисою його гармонічного стилю, що включає використання найбільш простих тональних зворотів, з наступною їх перегармонізацією у споріднених ладотональностях чи енгармонічних реінтерпретаціях (Kaminsky, 1989: 220). Нарешті, перехресні відсилання підтримуються різними іншими факторами, такими як динаміка, фактура, регістри і навіть програмні ремарки. Проекуючи сказане на композиційний рівень побудови циклу, поява зазначеної послідовності утворює своєрідні арки між драматично

важливими моментами п'єси або циклу, в яких вона з'являється.

У п'єсі №9 перший її розділ відкривається хроматичним рухом до домінанти як частини більш широкого традиційного періоду повторної будови. Більш хроматизованим є другий розділ п'єси (такти 9-16), після двотактової секвенції, що проходить через IV і VI ступені (з точки зору основної тональності циклу G-dur), фактура змінюється у т. 13 з появою H-dur, який сприймається як домінанта e-moll. H-dur витримується протягом шести чверток (два такти) до subito *p* на G-dur септакорді у т. 15. Тут вступ баса на тремоло створює доречне відсилання до програмної вказівки на губи Флорестана, описані у ремарці на початку п'єси, і паралельно готує зв'язку з наступним розділом форми – поверненням початкового матеріалу у т. 17. Базовий зворот (формула) H-dur – G-dur-септакорд як домінанта до C-dur (тт. 15-17) артикулюються тут у сильній драматичній позиції. Більше того, цей зворот значуще відтворює схожу послідовність з середини п'єси №1, однак в іншому тональному контексті (C-dur), опозиційному до початкової тональності G-dur. Це перехресне відсилання у №9 в подальшому збігається з фактурною і динамічною кульмінацією цієї п'єси, позначаючи таким чином майже точну середину циклу. Спостерігаючи далі, помічаємо як у №9 низхідний октавний рух проходить через B-dur, G-dur септакорд, хроматизуючи мотиви у тому ж регістрі, що й в №1. Одним словом, рух від G-dur в п'єсі №1 до C-dur у п'єсі №9 супроводжується перехресним відсиланням до зазначеної вище ладогармонічної формули, яка у обох п'єсах виконує вирішальну структурну і драматургічну функцію.

Наступне перехресне відсилання відбувається на рівні мотивних стосунків між №3 і №16. У №3 початкова фраза розвивається в напрямку від тоніки до діатонічної міноної медіанти – h-moll (на відміну від №1, де використовується H-dur). У тактах 7-8 басовий мотив включає три повторені октави *fis* з досить несподіваною артикуляцією *f*, яка виконує роль протиставлення по відношенню до попередніх акцентів і *sf*. Цей октавний мотив приготований повторенням звуку *g* у партії тенора в тактах 3-4 і він, безумовно, може бути потрактований як зворотній мелодичний рух до такту 1 (мається на увазі висхідний гамоподібний рух

мелодії по звуках G-dur тризвука у т.1 і низхідний гамоподібний рух мелодії по звуках h-moll тризвука у т. 7). Реприза п'єси (т. 69 і далі) містить розширення медіанти за допомогою імітації цього мотиву (такти 76-77). При поверненні цей мотив, таким чином, стає основою наступної ділянки форми в h-moll, що відкривається *f*, потім продовжується з синкопованим верхнім голосом-педаллю, і потім синкопа з якого залишається знаковою до кінця всієї п'єси.

У №16 той самий мотив виконує схожу ладотональну функцію у модуляції з G-dur в h-moll. Ця п'єса позначена поверненням до початкової тональності G-dur, її перша половина закінчується домінантою. Наступне тріо вводить згаданий мотив на *f* (т. 26 і далі) у яскравому контрасті до *pp* поточних акордових послідовностей. В кінці Тріо мотив ритмічно розширюється до чверток, як у його оригінальному початковому викладі, і як у №4 циклу, виконуючи роль домінантової педалі до наступної п'єси.

Гармонічний зміст теми Тріо представляє собою продовжену (кілька разів повторювану) домінанту до h-moll у вигляді квартсекстакорда, декорованого оберненнями G-dur септакорда. Тут, вперше в циклі, G-dur септакорд реінтерпретований як збільшений секстакорд, з *eis* (т. 32). Як результат, тривалий тональний рух циклу підкреслює поворот від G-dur до h-moll. Передостання п'єса, названа «Wie aus der Ferne» («Немов звіддала»), містить найважливіші знаки «Танців давидсбюнддерів». Як це часто буває у шуманівській музиці, незвичайні і загадкові позначення втілюються специфічними музичними знаками, поза їхніми томливими і мрійливими описами. На початку розділу (такти 1-16), що і є власне «немов звіддала», приховані мелодичні імітації, що відкриваються мелодією сопрано у перших двох тактах ($fis^2-cis^2-dis^2-cis^2-h^1$), відлунюються двома октавами нижче у тт. 3-4. Схожа імітація супроводжує тональний рух I-V⁷ чи V-V. Тактом 17-тим позначено перший злам на початку нового розділу форми, пов'язаного зі зміною фактури і трансформацією домінанти в малу нону. (Звук, як вираження ідеї відлуння, повторюється через октаву, і за участі восьмої тривалості). Це дає початок чудовій хроматизованій послідовності в напрямку руху до репризи в т. 35 і далі.

Незвичайним є також голосоведення в середньому розділі форми, особливості якого прояснюються за допомогою специфіки вико-

ристання реєстрів. Спочатку, у т. 17 мала нона g^2 допомагає об'єднанню нижче розташованої ритмічної послідовності аж до т. 21, в якому починається наступна фраза, в той самий час акордовий акцент $a^{\#2}$ переноситься на октаву вниз. Це допомагає усвідомити g^2 як принципово високий тон: $a^{\#1}$, пізніше реінтерпретований у b^1 , який функціонує як септима домінанти до F-dur (т. 24). У т. 25 оригінальна мелодія H-dur переходить в тональність F-dur, хоч і зі значними змінами. Мелодія, яка раніше проходила в середньому голосі і починалася з fis^2 , тут спускається на тритон вниз ($c^2-g^1-a^1-g^1-f^1$). Замість першого звуку є f^2 , який по ходу розвитку фрази переходить на октаву вниз (т. 27). Лише у т. 31 при русі до *sf* G-септакорд дає нам можливість зрозуміти попередній F-dur ретроспективно, а сам акорд, – як такий, що забезпечує консонантну підтримку F. Потім, як можна було очікувати, f^1 реінтерпретується як сусідній $e^{\#1}$ і знову G-септакорд стає розширеним шостим по h-moll (тт. 34-35). Що абсолютно несподівано, так це рішення інтенсивної хроматизації голосоведення у тактах 35-36, що збігається з транспонованою цитатою п'єси №1 з циклу «Метелики». Що композитор хоче сказати за допомогою цього містичного повернення, можливо щось схоже на те, що він позначав на початку п'єси ремаркою «Немов звіддала», маркуючи тим самим ще й наступну репризу №2. У будь-якому випадку цитата з «Метеликів» допомагає усвідомити п'єсу №17 як драматургічно поворотну точку циклу (Kaminsky, 1989: 222).

Порівняння п'єс №16 та №17 демонструє перехресні відсилання між ними. Хроматичний рух п'єси №17 є розробкою дуже різних звучань Тріо з №16. У обох п'єсах домінанта H-dur є продовжуваною сусідніми гармоніями G-септакорду, трактованих і як збільшена секста. (Це, імовірно, чистий збіг обставин, що збільшена секста з'являється майже в одній і тій самій точці у обох п'єсах – т. 33 у №16 та тт. 31-34 у №17). На додаток, реєстрова специфіка у №17 ясно відсилає до кульмінації №9, яка замикає першу частину циклу. Кульмінаційні пасажі з двох п'єс є взаємно співставними. №9 рухається від H-dur до G-септакорду до C-dur, №17 – від G-септакорду як збільшеної сексти до V⁶⁴ у H-dur. Враховуючи сказане, варто визнати, що драматургічне повернення

зазначеної ладогармонічної формули на межових ділянках структури циклу є не випадковим, саме за допомогою цього прийому, окреслюються кордони, виразніше виявляючи композиційні закономірності цілого.

Від заключних тактів коди у №17 (т. 90 і далі) до початку фінальної п'єси циклу Р. Шуман узагальнює значущі тональні і тематичні зв'язки циклу. По-перше, це три тональності – h-moll, G-dur і C-dur, у яких переважно здійснюються перехресні посилення зазначеної ладогармонічної формули. Тоніка h-moll веде до перерваного звороту – до VI (т. 93), який у завершенні функціонує як V до неаполітанського (C-dur) по початковій тональності №17 (H-dur). По-друге, особлива увага до реєстрових змін виявляє глибші аспекти завершеності форми. У т. 90 послідовність рухається від реєстрової вершини (h², h³) вниз на дві октави. В плагальній каденції, яка йде за тим, відбувається рух уверх, перш ніж зупинитися на f^{#1}. Порівнявши реєстрову специфіку голосоведення №9 і №17, заміну f^{#1} на f¹ у акорді, який відкриває фінальну п'єсу циклу (№18), можна запропонувати ще іншу інтерпретацію перехресних відсилань. Зокрема, звернути увагу, що №16 розпочинається G-dur з мелодичним положенням h (терції), який рухається до h-moll, а №17 закінчується h-moll з репризою №2, але не перед тим, як власне середній голос спускається до f^{#1}. Це є рухом до G-септакорду на початку №18, який поданий на тонічній педалі C, яка, таким чином, повертає всі попередні енгармонічні амбівалентності G-септакорду. Таким чином, цикл завершується оригінальною гармонічною послідовністю G-H-G7-C, яка проходить через весь цикл від першої п'єси через її розширення – до акумуляції її звучань у трьох заключних п'єсах. У артикуляційному плані ідеально про це говорить фермата над фінальним h-moll акордом №17, що звучить немов кінець циклу, вказуючи на те, що фінальна п'єса є надлишковим Евзєбієвим додатком (зайвим, але емоційно неминучим). Проте таке закінчення було би зменшенням смислового багатства, даного

літературною програмою в специфічній манері, що закриває цикл в C-dur і тим самим створюючи умови для процесу перехресних відсилань в рамках всього циклу. Є щось тонко іронічне в цьому завершенні. Правдоподібно, що в той час як «Танці давидсбюндлерів» можуть бути завершені попередньою п'єсою, фінальна п'єса додається як вихід на абсолютно новий рівень структурного осмислення всього попереднього розвитку циклу (Kaminsky, 1989: 224).

Висновки і перспективи досліджень. Проведення повторень матеріалу через увесь цикл є характерною рисою фортепіанних циклів Р. Шумана. Це створюється за допомогою перехресних відсилань, в т.ч. на основі ладогармонічних та тональних структур. Більше того, використання Р. Шуманом перехресних відсилань саме в «Танцях давидсбюндлерів» (у порівнянні з «Метеликами» та «Карнавалом») досягає свого апогею. Саме тут композитор використовує як на поверхні, так і в середніх шарах фактури як оригінальні, так і транпоновані ладогармонічні звороти й послідовності. Цей розвиток може слугувати ілюстрацією думки самого Р. Шумана про цей цикл, вираженої в його листах до Клари Вік від 6 лютого і 17 березня 1838 року. «Навіть якщо я був щасливий за фортепіано, то це було тоді, коли я писав їх («Танці давидсбюндлерів») і «Ти відповіла, що «Танці давидсбюндлерів» – дуже легкі; я ж думаю, що вони цілком відрізняються від «Карнавалу», так як обличчя відрізняється від маски» (Robert und Clara Schumann, 1989: 78, 97).

Втілення зазначених композиційних особливостей циклу «Танці Давидсбюндлерів» можна прослідкувати у низці виконавських версій твору, серед яких – виконання німецького піаніста Вільгельма Кемпфа (Schumann... [Kempff]), британця Андраша Шиффа (Schumann... András Schiff), корейського піаніста Дасоля Кіма (Robert Schumann... (Dasol Kim), ізраїльського піаніста Арієля Ланьї (Ariel Lanyi), американської піаністки Тіффані Пун (Schumann... Tiffany Poon) та інших, але це вже має бути завданням окремих, наступних досліджень.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ariel Lanyi plays Schumann's Davidsbündlertänze (Book 1). Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=wHBmE5UnDEI>
2. Ariel Lanyi plays Schumann's Davidsbündlertänze (Book 2). Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=ctDdp1nzFxs>

3. Eckerty C. D. Narrative Strategies in Robert Schumann's Davidsbündlertänze and Dichterliebe. Dissertation in Performance. The Thesis. University of Missouri-Kansas City. 2008. 24 p.
4. Fowler A. Robert Schumann and the "Real" Davidsbündler. *College Music Symposium*. 1990. №30(2). P. 19-27.
5. Kaminsky P. Principles of Formal Structure in Schumann's Early Piano Cycles. *Music Theory Spectrum*. 1989. №11. P. 207-225.
6. Kaminsky P. M. Aspects of harmony, rhythm and form in Schumann's "Papillons", "Carnaval" and "Davidbündlertänze" (Volumes I and II). The Thesis. The University of Rochester, Eastman School of Music. 1990. 24 p.
7. Powell D. L. Davidsbündler: Robert Schumann, Theodor Kirchner, and an Intimate Musical World: Dissertation or Thesis. University of Northern Colorado, ProQuest Dissertations Publishing. 2023. 24 p.
8. Robert Schumann – Davidsbündlertänze, Op.6 (Dasol Kim). Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=PQPqg5ne2U>
9. Robert und Clara Schumann: Briefe einer Liebe, ed. Hanns-Josef Ortheil. Königstein: Athenäum, 1982. 365 p.
10. Schumann – Davidsbündlertänze, op. 6 (Audio+Sheet) [Kempff]. Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=LYD9gyJJwEU>
11. Schumann Davidsbündlertänze Op.6 Andrés Schiff. Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=xXwMvwlZ2j8>
12. Schumann: Davidsbündlertänze, Op. 6 | Tiffany Poon, piano. Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=NULdpwoj1N4>
13. White S. J. Fighting the Philistines: Robert Schumann and the Davidsbündler. *Musical Offerings*. 2021. №12(1). P. 1-9. DOI: 10.15385/jmo.2021.12.1.1

REFERENCES:

1. Ariel Lanyi plays Schumann's Davidsbündlertänze (Book 1). Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=wHBmE5UnDEI>
2. Ariel Lanyi plays Schumann's Davidsbündlertänze (Book 2). Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=ctDdp1nzFxs>
3. Eckerty C. D. (2008). Narrative Strategies in Robert Schumann's Davidsbündlertänze and Dichterliebe. Dissertation in Performance. University of Missouri-Kansas City [In English].
4. Fowler A. (1990). Robert Schumann and the "Real" Davidsbündler. *College Music Symposium*, 30, 2 (Fall), 19-27 [In English].
5. Kaminsky P. (1989). Principles of Formal Structure in Schumann's Early Piano Cycles. *Music Theory Spectrum*, 11, (Autumn), 207-225 [In English].
6. Kaminsky P. M. (1990). Aspects of harmony, rhythm and form in Schumann's "Papillons", "Carnaval" and "Davidbündlertänze" (Volumes I and II). The University of Rochester, Eastman School of Music [In English].
7. Powell D. L. (2023). Davidsbündler: Robert Schumann, Theodor Kirchner, and an Intimate Musical World: Dissertation or Thesis. University of Northern Colorado, ProQuest Dissertations Publishing [In English].
8. Robert Schumann – Davidsbündlertänze, Op.6 (Dasol Kim). Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=PQPqg5ne2U>
9. Robert und Clara Schumann: Briefe einer Liebe, ed. Hanns-Josef Ortheil. Königstein: Athenäum, 1982. 365 p. [In English].
10. Schumann – Davidsbündlertänze, op. 6 (Audio+Sheet) [Kempff]. Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=LYD9gyJJwEU>
11. Schumann Davidsbündlertänze Op.6 Andrés Schiff. Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=xXwMvwlZ2j8>
12. Schumann: Davidsbündlertänze, Op. 6 | Tiffany Poon, piano. Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=NULdpwoj1N4>
13. White, S. J. (2021). Fighting the Philistines: Robert Schumann and the Davidsbündler. *Musical Offerings*. 12, 1 (1). DOI: 10.15385/jmo.2021.12.1.1 [In English].

УДК 78.01:78.02:78.04.5:78.071

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

Ольга ЗАТИНАЙКО

аспірантка кафедри історії світової музики, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 02000

ORCID: 0000-0001-8634-3562

Бібліографічний опис статті: Затинайко, О. (2024). Опера естетика Ф. Бузони: пошук власної моделі мистецького синтезу. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 11–18, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-2>

ОПЕРНА ЕСТЕТИКА Ф. БУЗОНИ: ПОШУК ВЛАСНОЇ МОДЕЛІ МИСТЕЦЬКОГО СИНТЕЗУ

Мета роботи – дослідження пошуків нової моделі мистецького синтезу в оперній творчості одного з найяскравіших представників європейського музичного театру кінця XIX – початку XX століття Ферруччо Бузони у процесі формування його музично-естетичної концепції.

Методологія дослідження спирається на аналіз контексту творчості митця, історичних умов музичного мистецтва названого періоду, на герменевтичний метод та структурно-семантичний аналіз тексту.

Наукова новизна полягає у розгляді опер Ф. Бузони з точки зору реалізації у художніх текстах його естетичних настанов таких прийомів, як подвійне кодування, паралельна проєкція, цитування, іронія, пародія тощо.

Висновки. Опері композитора, піаніста, диригента, музичного педагога, лібретиста та есеїста Ферруччо Бузони займають важливе місце в музичному мистецтві XX століття. Його естетичні погляди та творчість вплинули на формування неокласицизму, для якого характерно поєднання класичних норм формотворення з новітніми засобами музичної мови. У своїй виконавській та фортепіанній творчості Ф. Бузони став одним з найближчих попередників неокласицизму. В статті йдеться про те, що роздуми Ф. Бузони над ідеальною моделлю опери зафіксовані у таких його теоретичних працях, як «Ескіз нової естетики музичного мистецтва», «Сутність і єдність музики» і втілені в його творчості в таких операх як «Вибір нареченої», «Арлекіно, або Вікна», «Турандот, китайська казка» та в незавершеній опері-містерії «Доктор Фауст». Наголошено, що образи головних героїв його опер можна вважати зразками метафоричного втілення ідей композитора, а їх сюжетний розвиток виявляє риси двошаровості – одночасного існування очевидного і загальнодоступного коду, а також прихованого інтелектуального плану.

Осмилено, що модель ідеальної опери Ф. Бузони включає у себе ряд положень, серед яких найбільш значимими є особливе ставлення до ролі і значення театру, тому сюжет опери повинний мати глибокий зміст та високу мораль; сюжет опери має бути незвичним, із сакральним змістом, який здатний підносити суспільство над буденністю життя; номерна структура старої італійської опери є зразком правильного балансу видовищності, поезії та музики. Естетичним ідеалом композитора є «Музична божественна комедія», в якій музика отримує новий простір для власного розвитку, вступаючи у взаємодію з іншими видами мистецтв у такому складному синтетичному жанрі, як опера.

Ключові слова: Ф. Бузони, опера, музично-естетична концепція, подвійне кодування, паралельна проєкція.

Olha ZATYNAIKO

Postgraduate Student at the Department of World Music History of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3 / 11, Architect Gorodetsky St, Kyiv, Ukraine, 02000

ORCID: 0000-0001-8634-3562

To cite this article: Zatynaiko, O. (2024). Opera estetyka F. Buzoni: poshuk vlasnoi modeli mystetskoho syntezu [Opera aesthetics of F. Busoni: search for your own model of artistic synthesis]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 11–18, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-2>

OPERA AESTHETICS OF F. BUSONI: SEARCH FOR YOUR OWN MODEL OF ARTISTIC SYNTHESIS

The abstract. The article reviews the search for a new model of artistic synthesis in the operas of one of the brightest representatives of the European musical theatre of the late XIX - early XX century Ferruccio Busoni in the process of forming his musical and aesthetic concept.

The research methodology is based on the analysis of the context of the artist's work, the historical conditions of the musical art of this period, the hermeneutic method, structural and semantic analysis of the text.

The scientific novelty consists in the study of F. Busoni's operas in the context of the implementation in his texts of his aesthetic instructions of such techniques as double coding, parallel projection, quotation, irony, parody, etc.

Conclusions. *The operas of the composer, pianist, conductor, music teacher, librettist and essayist Ferruccio Busoni are of great importance for the musical art of the 20th century. His aesthetic views and creativity influenced the formation of neoclassicism, which is characterized by a combination of classical norms of form formation with the latest means of musical language. In his performance and piano work, F. Busoni became one of the closest predecessors of neoclassicism. The article states that F. Busoni's reflections on the ideal model of opera are recorded in his theoretical works such as «Sketch of the New Aesthetics of Musical Art», «The Essence and Unity of Music» and embodied in his works in such operas as «The Bride's Choice», «Harlequin, or Windows», «Turandot, a Chinese fairy tale» and in the unfinished mystery opera «Doctor Faust». It is emphasized that the images of the main characters of his operas can be considered examples of the metaphorical embodiment of the composer's ideas, and their plot development reveals features of two layers – the simultaneous existence of an obvious and publicly accessible code, as well as a hidden intellectual plan.*

It is understood that the model of the ideal opera by F. Busoni includes a number of theses, among which the most significant is a special attitude to the role and significance of the theater; therefore the plot of the opera must have a deep meaning and a high morality; the plot of the opera must be unusual, with a sacred meaning that can elevate society above the mundaneness of life; the number structure of the old Italian opera is a model of the right balance of spectacle, poetry and music. The composer's aesthetic ideal is «Musical Divine Comedy», in which music receives a new space for its own development, entering into interaction with other types of art in such a complex synthetic genre as opera.

Key words: *F. Busoni, opera, musical and aesthetic concept, double coding, parallel projection.*

Актуальність теми дослідження. Музично-театральне мистецтво – це феномен духовної культури, синтетична природа якого постає як наймогутніший засіб виховання, відіграє особливу роль у формуванні світогляду та розвитку емоційного світу особистості. Одна з важливих властивостей театру полягає в тому, що абстрактні ідеї та складні концепції сконцентровані у художніх образах, які завдяки синтезу музики, літератури, драматургії, акторської майстерності, хореографії, а також архітектури, живопису та скульптури, «оживають» на сцені, стираючи кордони між уявним та реальним, й створюють свій особливий духовний простір. Тому, незважаючи на поширення кіно, телебачення та інтернету, театр залишається елітарним видом мистецтва і навіть знаходить нові форми свого існування у інноваційних театральних online-проектах. А отже аналіз одного з провідних музично-театральних жанрів – опери, її історії та естетики є завжди актуальним.

Мета дослідження – розглянути модель мистецького синтезу в оперній творчості Ферруччо Бузоні (1866–1924) – італійського митця, який поєднує у собі дві яскраві творчі іпостасі: композитора та виконавця-віртуоза. В своєму оперному доробку він поглибив зміст традиційних жанрів комедії дель арте та опери-буффа, наповнивши їх додатковим смисловим планом, що розкриває його філософські погляди на музику. Концепція юної класичності дозволила композитору охопити найрізноманітніші стилі навіть у межах одного твору.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Вивченню постаті Ф. Бузоні в Україні майже не приділялося значної уваги, тим не менш можна навести як приклад такі публікації як «Ферруччо Бузоні та його редакція «Добре темперованого клавіру»: творчі пошуки музиканта та їх втілення в збірці Й. С. Баха» А. П. Грищенко (Hryshchenko, 2015), «Роль типології етюду в мистецтві та інтелектуальній діяльності» Д. А. Гульцової (Hultsova, 2020). Проте акцент цих статей зосереджений на педагогічній та редакторській діяльності Ф. Бузоні. Деякі питання, пов'язані із власною творчістю композитора[^] були розглянуті у дисертації Цзен Тао «Образ Китаю в західноєвропейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти» (Tsen, 2016) та статті Лі Дзін «Китайські культурні традиції у європейській професійній музичній культурі ХХ століття» у контексті вивчення східної тематики в творчості європейських композиторів (Li, 2002).

Питання творчої спадщини Ф. Бузоні досі не отримало широкого науково-теоретичного осмислення та узагальнення в українській музикознавчій літературі: це стосується і його композиторської творчості, й ідей композитора, зафіксованих у його музично-естетичних працях, в чому і полягає **наукова новизна** даної статті.

Надзвичайно важливими є спроби дослідити спадщину композитора крізь призму його оперної естетики. В статті висловлена гіпотеза, що деякі персонажі опер композитора є своєрідною персоніфікацією його естетичних ідей,

а ключові моменти опери іноді можна охарактеризувати й як своєрідну авторську шараду, яку належить розгадати глядачеві.

Виклад основного матеріалу. Оперна творчість Ферруччо Бузоні – композитора, піаніста, диригента, музичного педагога, а також лібретиста та есеїста займає особливе місце в музичному мистецтві ХХ століття. Його творчість звичайно пов'язують з витокami формування неокласицизму, представники якого вважали за необхідне відійти від крайнощів пізнього романтизму, використовували стилістичні риси музики ранньокласичного і докласичного періоду та прагнули поєднати класичні норми формотворення з новітніми засобами музичної мови. Ф. Бузоні у своїй виконавській та фортепіанній творчості став одним з найближчих попередників неокласицизму.

Ідея синтезу мистецтв була особливо актуальною для цього періоду. Можна пригадати концепцію «*Gesamtkunstwerk*», яку розробляв Р. Вагнер, прагнення до ідеалу «світової гармонії» поетів-символістів, відображене через синтез звуку, кольору і слова, що свідчить про те, наскільки сильно митці того часу біли переконані у здатності мистецтва перетворювати саме життя. На думку деяких з них, естетичний вплив мав сприяти духовному очищенню, в цьому вбачали головну мету мистецтва переломної доби, яке пройшло під знаком очікування змін, передчуттів катастрофи і бажання знайти опору, щоб встояти в тому вихорі, який зносить все звичне і традиційне, що лише здавалося непорушним.

Ферруччо Бузоні у своїх естетичних працях «Ескіз нової естетики музичного мистецтва», «Сутність і єдність музики» окреслив власну модель ідеальної опери і визначив декілька напрямків реалізації задуму створення опери, серед яких найбільш важливими стали декілька ідей. Розглянемо їх детальніше.

На переконання Ф. Бузоні, саме опері належить в майбутньому стати найбільш універсальною формою театральної музики (Busoni, 1922, р. 314–315), оскільки музика сама по собі як умовне мистецтво не може описувати зовнішні, видимі події, проте вступаючи у взаємодію з іншими видами мистецтв у такому синтетичному жанрі, як опера, отримує зорове втілення сюжету й новий простір для власного розвитку.

Очевидно, що йдеться про те, наскільки велике значення має інтеграція візуальних елементів в музику опери, завдяки таким її засобам як сценографія, хореографія, костюми, реквізит або декорації, освітлення, тощо. Всі ці візуальні елементи виступають як символи, що можуть бути носіями додаткових ідей, а значить можуть надавати музиці нових інтерпретаційних вимірів, поглиблюючи розуміння аудиторією її емоційного чи оповідального змісту. Це створює особливу багатовимірність сприйняття і посилює емоційний вплив музичної партитури на глядача.

Митець підкреслював, що велике значення театру полягає у тому, що саме в оперному жанрі у більшій мірі, ніж в інших видах мистецтв, безпосередньо відтворюється саме життя, дія, що відбувається «тут і зараз».

Дійсно, опера має особливу здатність передавати живу реальність моменту і емоційний стан людей завдяки поєднанню в цьому жанрі різних елементів мистецтва. Музика підсилює і збагачує емоції оперних виконавців, а завдяки сценічній дії вони стають більш конкретними і реалістичними: на сцені опера кожного разу наче «оживає» в реальному часі перед глядачами, оскільки кожен виступ є унікальним і має особливий момент неповторності цього конкретного live-виконання з його тонкими інтерпретаційними нюансами. Високий рівень акторської гри допомагає глибше відчути момент дії і внутрішній стан персонажів може навіть створювати відчуття безпосередньої реальності для глядачів, глибокого «занурення» до сюжету оперного шедевру. Подібні вдалі постановки надовго запам'ятовуються музикантами та глядацькою аудиторією.

Таким чином, опера – це унікальний музичний жанр, в якому існує можливість втілити миттєвий і живий досвід через злиття різних видів мистецтва, що робить її потужним способом відображення «тут і зараз».

Вибір сюжету. Однією з найважливіших умов для створення опери Ф. Бузоні називав правильний вибір сюжету, який має бути незвичним, із сакральним, напіврелігійним змістом, має підносити над буденністю життя, а не дублювати його на сцені, як це робили італійські веристи (Busoni, 1922, р. 189). Критику на адресу композиторів-веристів, які надавали перевагу сильним, часто перебільшеним пристрастям і буденним кримінальним історіям,

Ф. Бузоні вклав у вуста Міністра Панталоне у 2-й картині 1-го акту опери «Турандот»¹: «У нас в Італії, Ваша Величносте, всякий приходиться у захват, коли в театрі справа доходить до вбивства і смертельного удару, але я вважаю, що це свідчить про жахливий несмак»² (Busoni, 1918, p. 38).

Оперна вистава має не просто відтворювати на сцені повсякденний досвід, з яким публіка стикається кожного дня, а навпаки – давати новий ідеал, до якого потрібно прагнути. Отже, мета оперного композитора полягає в тому, щоб підняти досвід аудиторії над рутиною та буденністю, уникнути реалізму в повсякденному сенсі і натомість прагнути до створення такої вистави, що пропонує нові виміри або роздуми над більшими екзистенційними чи філософськими проблемами.

Ф. Бузоні наголошує, що в оперних сюжетах повинні відтворюватися неймовірні, неможливі події: «Проспіване слово на сцені завжди залишиться умовністю і перешкодою для всякого правдивого впливу. Щоб із честю вийти з цього конфліктного становища, необхідна драматична дія, в якій персонажі здійснюють вчинки зі співом, з самого початку засновувати на неймовірному, неправдоподібному, недостовірному, так, щоб одна неможливість обґрунтувала іншу, і, таким чином, обидві ставали можливими і прийнятними»³ (Busoni, 1922, p. 189).

«Музична божественна комедія» – таким є естетичний ідеал композитора в оперному жанрі. У сакральних сюжетах часто порушуються універсальні питання фундаментальних людських проблем, забезпечуючи більш значущий і рефлексивний досвід, який допомагає у перетворенні публіки, позитивно впливаючи на поведінку глядачів завдяки тому, що спонукає до роздумів про високі моральні цінності і навіть може виступати каталізатором змін

у суспільстві. Таким чином, правильний вибір сюжету, дозволяє наблизити майбутній оперний твір до рівня шедевра за масштабом ідейного задуму.

В пошуках сюжету для опери Ф. Бузоні радить не намагатися підлаштовуватись під смаки пересічних слухачів, слідкуючи за модою. Дійсно, кожній творчій людині важливо зберігати свою творчу індивідуальність, шукати нові ідеї, які можуть не відповідати традиційним стандартам масової популярності та не бути комерційно вигідними або популярними серед широкої аудиторії, проте будуть досліджувати більш важливі соціальні чи моральні питання, сприяти серйозному обговоренню і розумінню складних тем. Експериментування у творчості у пошуках створення унікального і новаторського контенту може мати значний вплив на виховання публіки.

Італійський композитор також наголошує на тому, що повинен бути обраним правильний баланс видовищності, поезії та музики, який краще витриманий у номерній структурі старої італійської опери, ніж у вагнерівській «безкінечній мелодії». Йдеться про те, що музика Вагнера звучить без явних пауз і розділів, створює враження безперервного музичного розвитку, що підтримує драматичний розвиток, але може ускладнювати виокремлення конкретних драматичних або музичних моментів, а отже має менш чітку структурування музичних і драматичних моментів, що робить її сприйняття набагато складнішим, а окремі аспекти – менш визначеними та помітними. Структура традиційної італійської опери дозволяє чітко розмежувати різні аспекти оперного мистецтва – від драматичної дії до музичного вираження, що дозволяє досягати збалансованого поєднання видовищності, поезії та музики, тому у своїй творчості композитор намагається дотримуватися саме номерної структури.

Кількісно невелика, однак вагома з точки зору виражених в ній тенденцій і авторської позиції, оперна творчість Ф. Бузоні включає такі твори як «Вибір нареченої», «Арлекіно, або Вікна», «Турандот, китайська казка», незавершену оперу-містерію «Доктор Фауст».

Ключову роль у передачі філософських та метафізичних тем в операх композитора відіграє *символізм*: «наш малий світ відбивається у ще меншому, правда життя прагне бути втіле-

¹ Тут і надалі переклад українською мовою цитат з лібрето авторки статті.

² Pantalone: Bei uns, in Italien, Majestät, da ist jedermann entzückt, wenn's auf dem Theater mit Mord und Totschlag zugeht. Aber ich sehe ein, daß es von grausigem Geschmack zeugt. (нім).

«З приводу «Арлекіно» (франц.)

³ «Immer wird das gesungene Wort auf der Bühne eine Konvention bleiben und ein Hindernis für alle wahrhaftige Wirkung: auf diesem Konflikt mit Anstand hervorzugehen, wird eine Handlung, in weldier die Personen singend agieren, von Anfang an auf das Unglaubliche, Unwahre, Unwahrscheinliche, gestellt sein müssen; auf daß eine Unmöglichkeit die andere stütze, und so beide möglich und annehmbar werden» (нім).

ною в імітації»,⁴ – проголошує Арлекіно у Пролозі до однойменного твору (Busoni, 1917, р. 1). Тим самим Ф. Бузоні вустами свого героя акцентує на тому, що сюжет потрібно сприймати не лише буквально, а завжди намагатись розкрити той прихований підтекст, який мав на увазі композитор.

Для того, щоб його розгадати, потрібно уважно вивчати текст опери, в якому використовуються різноманітні символічні або музичні підказки для додавання глибшого сенсу до оперної нарративної структури. Додатковий рівень значення або інтерпретації з метою втілення прихованих ідей чи тем для уважного спостерігача, створюється за допомогою алюзій, цитування, стилізації, іронії, пародії та інших прийомів. Лише при ретельному аналізі можна помітити приховані натяки на музичні терміни чи прізвиська митців, символічні образи або архетипи, об'єкти чи ситуації, що мають спеціальне значення в культурному контексті, а також музичні елементи – такі як лейтмотиви чи цитати з відомих опер інших композиторів. Конфлікти, діалоги та міжособистісні відносини персонажів теж можуть мати багатозначне значення, що розкриваються в залежності від контексту або змінюються впродовж опери.

Аналіз прихованого підтексту включає різноманітні інтерпретаційні стратегії, такі як семіотичний аналіз (дослідження знаків і символів), контекстуальний аналіз (вивчення культурних і історичних умов) та біографічний аналіз (дослідження життєвого шляху композитора). Подібні прийоми у створенні подвійного кодування змісту слугують для збагачення сюжету, надаючи йому багатозначності та складності, що дозволяє створити більше простору для інтерпретацій і критичного аналізу, а також підвищує естетичний і культурний вплив опери на глядачів.

Ф. Бузоні намагався представити в своїй оперній творчості маніфест власних естетичних поглядів за допомогою складної системи алюзій, натяків на образи відомих композиторів тощо. Одним з важливих прийомів, за допомогою якого він намагався дати підказки до прихованого змісту опери є так звані «*schlagwort*», тобто «ключові слова», «символ», які він використовував в тексті для позначення важ-

ливої для нього ідеї. «Ключові слова» можуть бути як словесними, так і зоровими (це може бути й особливий костюм чи манера поведінки, декорації).

Як приклад можна навести оперу Ф. Бузоні «Доктор Фауст» (Busoni, 1926), в якій головний герой отримує від загадкових посланців книги з дивною назвою, що натякає на музичне мистецтво: «*Clavis*» перекладається з латини як «ключ», знак лінійної нотації, «*Astartis*» – це не тільки ім'я богині любові і влади, але і алюзія на латинське слово «*ars, artis*», тобто «ремесло, заняття; мистецтво, наука». Нарешті «*Magica*» подібна до слова «музика» і підкреслює її виняткові властивості. Отже, назву чарівної книги «*Clavis Astartis Magica*», можна зрозуміти не тільки дослівно («Ключ магії Астарти»), а і як «Ключ від музичного мистецтва». Об'єднавши обидва смислові нашарування, можна дійти до висновку, що це кореспондує зі ставленням Ф. Бузоні до композиторів як до пророків, місія яких – відтворювати божественну суть музики⁵.

Алюзійними натяками можна вважати й власні імена оперних героїв. Так, в опері «Арлекіно» кравець Сір Матео дель Карто носить ім'я автора першого канонічного Євангелія («Благої звістки») «Маттео» (Матфій, «дарований Богом») та прізвисько видатного старовинного майстра Високого Відродження, італійського художника Андреа дель Карто, перу якого належить, зокрема, п'ять фресок у церкві Сантіссіма-Аннунціата у Флоренції, а також картина «*L'Annunciazione di San Gallo*»⁶.

Саме це ім'я – Аннунціата (лат. *Annuntiatio* – «благовіщення») має й дружина Маттео у опері. Смисловий ряд її імені неоднозначний – він може бути як алюзією до слова «цитата» (в опері багато іронічних натяків-відсилок до творчості інших композиторів: зокрема, це цитата «Арії з шампанським» з опери В. А. Моцарта «Дон Жуан», тема з опери Вагнера «Лоенгрін» тощо), так і асоціацією до власного терміну композитора «*junger Klassizität*»⁷. Ця здогадка видається слушною з огляду на той факт, що в тексті опери підкреслюється, що персонаж є *юною*

⁵ У книзі «*Von der Einheit der Musik, von Dritteltonen und junger Klassizität*» (Busoni, 1922, р. 349) він згадує висловлювання Бернарда Шоу: «Від Моцарта я дізнався як серйозні речі передавати в розважальній формі».

⁶ «Благовіщення Сан-Галло», датується приблизно 1513–1514 роками.

⁷ «юний класицизм» (нім.).

⁴ «So spiegelt sich die kleine Welt im kleinen, was lebend wahr, will nachgeahmt erscheinen» (нім.).

жінкою («молода Аннунціата» німецькою звучить як *«junge Annunziata»* і є подібним за звучанням до *«junger Klassizität»*).

Можна зробити припущення, що ці персонажі є своєрідним художнім втіленням ідей Ф. Бузоні, проголошених композитором у відкритому листі до П. Беккера⁸: «Під новим класицизмом я розумію розвиток, відбір та використання всіх досягнень минулого досвіду та втілення їх у тверду та витончену форму»⁹.

Ймовірно, працюючи над образом видатного майстра старої школи Сіра Маттео дель Сартро, Ф. Бузоні черпав натхнення у творчості Й. С. Баха, одним з найбільших і найзначніших шедеврів якого є «Пасіони за Матвієм». У другій частині Арлекіно, який з'являється в одязі військового капітана, переконує сіра Маттео – уособлення образу майстрів-поліфоністів старої школи – відправитись на боротьбу із «варварами». Це можна зрозуміти і як тонкий натяк на Ріхарда Вагнера. Його погляди на мистецтво мали багато прихильників і набули великого резонансу у Європі того періоду, проте негативні налаштовані критики охрестили німецького реформатора «варваром, що не здатний розуміти Моцарта», після того як він у квітні 1843 продиригував оперою «Дон Жуан» на сцені королівського саксонського театру у Дрездені. Хоча Ф. Бузоні називав Р. Вагнера німецьким велетнем і визнав його майстерне володіння оркестровкою, він вважав, що проблематика його творчості не така широкомасштабна, як бетховенська. Підвищений драматизм вагнерівської музики, а також нещадна експлуатація граничних регістрів теситури голосів, суперечили поглядам Ф. Бузоні на природу музики.

Далекими від бузонівського ідеалу були також ідеї композиторів-експресіоністів, що бунтували проти традиційного погляду на мистецтво. Ф. Бузоні був добре знайомий з ними – зокрема, листувався з одним з найвпливовіших композиторів початку ХХ-го століття Арнольдом Шенбергом, а у 1913 році навіть влаштував у своїй власній квартирі приватну виставу його мелодрами для голосу і ансамблю «Місяч-

ний П'єро» (Golan, 2009), головним героєм якого є ще одна традиційна маска з *commedia dell'arte* – меланхолійний суперник Арлекіна. Однак показовими можна вважати слова бузонівського кравця Маттео про *«le dolenti noteum»* («хворобливі ноти»). Вони є цитатою з «Божественної комедії» Данте, але водночас така репліка викликає паралелі з новими прийомами у вокальних творах авангардної музики початку ХХ століття, такими, як *sprechstimme*, *sprechgesang*, шепіт, стогін та крик.

В опері Ф. Бузоні розмовна роль Арлекіно доручена драматичному актору, що виконує досить складні акробатичні трюки. Вона є своєрідною маскою в масці, за якою вгадується автопортрет Ф. Бузоні. Композитор неодноразово використовує *прийом паралельної проєкції*: відображення малого у великому, макрокосмосу – в мікрокосмі, своєрідного стрибку між світами, тобто сюжетними мотивами художньої літератури і їхнім символічним відбитком у сценічних ситуаціях.

Можна пригадати, як у комічній сцені 1-ї картини книга Данте, яку читає Маттео, виявляється пародійно-дзеркальним відображенням любовної сцени за участю Арлекіно та дружини Маттео: «Приголомшливе місце!» вигукує кравець. І далі: *«la bocca mi bacio tutto tremante»*¹⁰ – читає він у книзі, і в цей самий час Арлекіно цілує Аннунціату. «Галеотто книгу написав!... Символ! Знамення! Ах! Символ неясний, ти – справжній Галеотто, що наприкінці життя закінчиш в Пеклі! Так! Так! Ось!», – промовляє кравець, стукаючи пальцем по книзі. Цим порівнянням він об'єднує іпостасі Арлекіно як автора («ти – справжній Галеотто») та як персонажа (Паоло, який потрапив у Пекло). Арлекіно, стоячи біля вікна, затискає рот, щоб не розсміятися вголос, мабуть, не стільки тому, що насміхається над обдуреним чоловіком, а й тому, що він як персоніфікація композитора помічає комічний паралелізм, парадоксальний дзеркальний коридор: автор книг про музику (Ф. Бузоні) – також і автор опери, персонаж якої (Маттео) читає книгу, герої якої є віддзеркаленням героїв твору. Після того, як Маттео знову, ніби заклинання, повторює *«Galeotto fu'l libro»*¹¹, Арлекіно виглядає з вікна, робить стрибок на сцену і зачинає книгу перед кравцем. Це можна вважати алегоричним відображенням того, як оживають ідеї, коли потрапляють зі сторінок естетичних праць композитора у сценічну реальність.

¹⁰ «Коли я цілуюся, тремтять мої вуста» (італ.)

¹¹ «Галеотто книгу видав» (італ.)

⁸ 7 лютого 1920 року Ф. Бузоні опублікував у «Франкфуртській газеті» відкритий особистий лист до П. Беккера. В ньому він вперше сформулював ідею *«junger Klassizität»*. Це послання було потім надруковано у присвяченому Бузоні випуску журналу *«Der Anbruch»* у 1921 році, а також увійшло до збірки його статей «Про єдність музики» (Busoni, 1922, p. 275).

⁹ «Unter einer «jungen Klassizität» verstehe ich die Meisterung, die Sichtung und Ausbeutung aller Errungenscasten vorausgegangener Experimente: ihre Hineintragung in feste und schöne Formen» (нім.).

Німецький театрознавець Рудольф Мюнц у книзі «Театральність і театр. Про історіографію театральності» у есе «Принцип Арлекіна» описує цього героя як «генія життя» і прослідковує вплив його образу на стабільність світопорядку завдяки неспокійним стрибкам між рівнями, ролями та протилежними полюсами. «Арлекін може грати з усім: з вигадкою і реальністю, з добром і злом, з правильним і неправильним, з небом і пеклом. Завдяки цій грі він створює простори та відкриває двері, що сприяють творчості та утопіям. Він господар безмежних змін і сміху. Він є натхненником космосу і зберігає в живих творчу силу» (Münz, 1998, р. 60–63). Подібна багаторівневість характерна й для музичної тканини опери Ф. Бузоні, строкатої, наче одяг головного героя: *bel canto* співвіснує разом з декламацією, речитативом і маріонетковою музикою.

В руслі естетичних настанов Ф. Бузоні його звернення до традицій італійського комедійного жанру є цілком зрозумілим. Композитор в цілому дотримувався канону вистави комедії *dell'arte*. Дія «Арлекіно» відбувається приблизно в середині XVIII століття протягом одного вечора. На декораціях зображений будинок сіра Маттео та перехрестя вулиць італійського міста Бергамо, з яким пов'язаний образ головного героя. Збережені й інші основні традиційні персонажі північного (венеціанського) квартету масок; двічі представлені в опері класичний трикутник Коломбіна – Арлекіно – та невдачливий суперник (Арлекіно – Аннунціата – кравець Маттео дель Сарто; Арлекіно – Коломбіна – Кавалер Леандро). Вистава закінчується парадом за участю всіх акторів: на сцені з'являється Леандро з Коломбіною, Доктор і Абат, а також Аннунціата під ручку з Арлекіно, який зупиняється посередині сцени і знімає маску. Подолавши усі перешкоди щасливі закохані танцюють разом з усіма і непомітно залишають сцену.

Разом з тим Ф. Бузоні виступає і як новатор, викриваючи відверту банальність старих, віджилих форм традиційної італійської опери. Зокрема, у лібрето є важливі ремарки композитора щодо залицяльника дружини Арлекіно Леандро. Це образ-пародія на типові любовні арії посереднього оперного співака, для якого на першому плані завжди віртуозні прийоми власної вокальної техніки, а не глибоке розуміння своєї ролі. Вокальна партія Леандро складається з різномірних елементів: тут і ніжна серенада із зітханнями під акомпане-

мент акордів арпеджіато, що зображають гру на лютні (романс «*Mit dem Schwerte, mit der Laute, zieht des Wegs der Trovador*»), і рішуча клятва у вічному коханні, і пристрасна арієта на честь Венери. Героїчні інтонації його «арії помсти» («*Control'empio traditore la vendetta compierò*») звучать на фоні пародійної алузії-теми з опери Вагнера «Лоенгрін» в оркестрі (тремоло струнних, акорди духових інструментів та іронічно-урочисті фанфари) і втілюють готовність захищати честь Прекрасної Дами. Двобій між Леандро та Арлекіно завершується перемогою останнього, символізуючи тріумф нової естетичної теорії, вільної від надмірної емоційної збудженості, шаблонів оперної мелодики, відсталості та рутини традиційної опери.

Алегоричне втілення філософських поглядів композитора можна знайти і у трьох загадках Турандот з однойменної опери, які він придумав самостійно. У загадці про людський розум композитор вустами головної героїні розкриває подвійну природу останнього¹² та характеризує його як божественну силу, завдяки якій людина досягає вершин духу¹³. Друга загадка про звичай дає уявлення про те, як миттєво все змінюється¹⁴. Водночас відповідь Калафа¹⁵ співзвучна ідеям Ф. Бузоні про форму, що швидко застаріває, в той час як дух і людські почуття залишаються незмінними. Третя загадка дає визначення мистецтва, в якому підкреслюється його часовий вимір¹⁶ та висловлюються роздуми композитора про високу місію людини-генія. У відповіді Калафа¹⁷ відчувається сум, викликаний складним становищем тих, хто прагне відкривати перспективи майбутнього та переваги нового у мистецтві, але залишився не до кінця зрозумілим сучасниками. Водночас композитор підкреслює тут божественну сутність мистецтва, його високе небесне походження, оскільки метою мистецтва є розвиток і вдосконалення людської душі.

¹² «Копастесь в минулому, спрямоване в майбутнє, перебуває в звичному, надихається новим, що осмислене, і здійснюється зухвало, здоровому прихильне, але болісно-пихате?».

¹³ «Плазує по землі, злітає в небо, блукає в темряві, осяює світлом».

¹⁴ «Все постійно і постійно змінюється, сьогодні наказано – завтра заборонено, хвалиш тут – караш там, спочатку наслідуєш – потім насміхаєшся».

¹⁵ «Що змінюється і що постійно, мертво як поняття, і жваво в побуті».

¹⁶ «...Споконвіку вітер квітку чарівну високо гойдає, дотягнута мало хто може, та всіх вона манить. Одиниці посвячених обраних можуть наблизитись... А всі інші здивовано спостерігають... Що ж так прекрасно?».

¹⁷ «Лише мало хто в змозі почути, зрозуміти, побачити й серцем відчутти, цей цілунок небесний землі Божества в знак прихильності в дар принесли... це мистецтво!».

Висновки і перспективи досліджень. Свої ідеї Ф. Бузоні пропагував не тільки на сторінках книг та статей, а й на оперній сцені. Модель оперної естетики композитора зафіксована у таких теоретичних працях Ф. Бузоні як «Ескіз нової естетики музичного мистецтва» та «Сутність і єдність музики», і представляє собою систему принципів, за допомогою яких втілені теоретичні ідеї композитора та його роздуми над майбутнім опери. Використання таких прийомів як паралельна проекція та подвійне

кодування утворює множинність інтерпретацій сюжетів його опер. Ф. Бузоні став вісником і більш радикальних тенденцій та відкриттів у мистецтві ХХ століття – таких як полістилістика, неокласицизм, авангард і, навіть, постмодернізм. У ХХІ столітті оригінальний підхід до створення музики Ф. Бузоні, його творчість та естетична концепція, виявляються не тільки цікавими, але й корисними, і повинні отримати більш широке визнання.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Busoni, F. Arlecchino: Ein theatrales Capriccio in einem Aufzuge. Words and Music by Ferruccio Busoni; Piano Arrangement with Text by Philipp Jarnach. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1917.
2. Busoni, F. Doktor Faust: Dichtung und Musik von Ferruccio Busoni, ergänzt und herausgegeben von Philipp Jarnach. Piano Arrangement with Text by Egon Petri and Michael von Zadora. Leipzig: Breitkopf & Härtel, 1926.
3. Busoni, F. Turandot [Music]: Eine chinesische Fabel nach Gozzi in 2 Akten. Words and Music by Ferruccio Busoni; Piano Arrangement with Text by Philipp Jarnach. Wiesbaden: Breitkopf & Härtel, 1918.
4. Busoni, F. Von der Einheit der Musik, von Dritteltonen und junger Klassizität, von Bühnen, und Bauten, und anschließenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen. Berlin: Max Hesses, 1922.
5. Golan, G. Arnold Schoenberg and the Ideology of Progress in Twentieth-Century Musical Thinking. *Journal for New Music and Culture*, 5(Summer). Retrieved from <http://www.searchnewmusic.org/gur.pdf> (accessed December 28, 2019).
6. Münz, R. Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Berlin, 1998. 308 p.
7. Грищенко, А. Ферруччо Бузоні та його редакція «Добре темперованого клавіру»: творчі пошуки музиканта та їх втілення в збірці Й. С. Баха. *Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство*. 2015. № 5. С. 199–205.
8. Гульцова, Д. Роль типології етюду в мистецтві та інтелектуальній діяльності. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук. журнал*. 2020. № 3. С. 200–207.
9. Лі Дзін. Китайські культурні традиції у європейській професійній музичній культурі ХХ століття. *Студії мистецтвознавчі*. 2011. № 3. С. 67–73.
10. Цзен Тао. Образ Китаю в європейському музичному мистецтві: жанрово-стильові аспекти : дис. на здоб. наук. ступеня канд. мистецтвознавства : 17.00.03. – Музичне мистецтво / Міністерство культури України. ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2016. 250 с.

REFERENCES:

1. Busoni, F. (1917). Arlecchino: ein theatrales Capriccio in einem Aufzuge (Worte und Musik von Ferruccio Busoni; Klavierauszug mit Text von Philipp Jarnach). Leipzig: Breitkopf & Härtel [In German].
2. Busoni, F. (1926). Doktor Faust: Dichtung und Musik von Ferruccio Busoni, ergänzt und herausgegeben von Philipp Jarnach. Klavierauszug mit Text von Egon Petri und Michael von Zadora. Leipzig: Breitkopf & Härtel [In German].
3. Busoni, F. (1918). Turandot [Music]: eine chinesische Fabel nach Gozzi in 2 Akten (Worte und Musik von Ferruccio Busoni; Klavierauszug mit Text von Philipp Jarnach). Wiesbaden: Breitkopf & Härtel [In German].
4. Busoni, F. (1922). Von der Einheit der Musik, von Dritteltonen und junger Klassizität, von Bühnen, und Bauten, und anschließenden Bezirken. Verstreute Aufzeichnungen. Berlin: Max Hesses [In German].
5. Golan, G. (2009). Arnold Schoenberg and the ideology of progress in twentieth-century musical thinking. *Journal for New Music and Culture*, 5(Summer). Retrieved from <http://www.searchnewmusic.org/gur.pdf> (accessed December 28, 2019) [In English].
6. Münz, R. (1998). Theatralität und Theater. Zur Historiographie von Theatralitätsgefügen. Berlin 308 p. [In German].
7. Hryshchenko, A. (2015). Ferruccio Busoni and his edition of *The Well-Tempered Clavier*: Creative searches of the musician and their embodiment in the collection of J. S. Bach [Ферруччо Бузоні та його редакція «Добре темперованого клавіру»: творчі пошуки музиканта та їх втілення в збірці Й. С. Баха]. *Mizhnarodnyy visnyk: kulturolohiia, filologhiia, muzykoznavstvo*, 5, 199–205 [In Ukrainian].
8. Hultsova, D. (2020). *The role of the etude typology in art and intellectual activity* [Роль типології етюду в мистецтві та інтелектуальній діяльності]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv: nauk. zhurnal*, 3, 200–207 [In Ukrainian].
9. Li Dzin (2002). Kytaiiski kulturni tradytsii u yevropeiskii profesiinii muzychnii kulturi XX stolittia [Chinese cultural traditions in European professional musical culture of the 20th century]. *Studii mystetstvovnavchi – Art studies studios*. Kyiv : 3. 67–73 [in Ukrainian].
10. Tszen T. (2016). *Obraz Kytaiu v yevropeiskomu muzychnomu mystetstvi: zhanrovo-stylovi aspekty: dys. kand. myst.* 17.00.03. [The image of China in European musical art: genre and style aspects: diss. on of science candidate's degree art studies] 250 p [in Ukrainian].

УДК 78.071.1:782.9(477)''19/20''

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

Вероніка ЗІНЧЕНКО-ГОЦУЛЯК

докторка філософії, викладачка кафедри гуманітарних та музично-інноваційних дисциплін, Київська муніципальна академія музики імені Р.М. Глієра, вул. Павла Скоропадського, 31, м. Київ, Україна, 01032

ORCID: 0000-0001-8607-3582

Бібліографічний опис статті: Зінченко-Гоцуляк, В. (2024). Композиторська діяльність Яни Шлябанської у контексті сучасного перформативного мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 19–23, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-3>

КОМПОЗИТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯНИ ШЛЯБАНСЬКОЇ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ПЕРФОРМАТИВНОГО МИСТЕЦТВА

Стаття присвячена дослідженню композиторської діяльності Яни Шлябанської – представниці молодшої генерації українських композиторів. Осмислення творчості мисткині відбувається у контексті сучасного українського перформативного мистецтва. **Метою роботи** є осмислення художніх стратегій композиторки у контексті сучасних соціокультурних процесів в Україні. **Методологія дослідження** включає комплекс методів історичного музикознавства, що включає методи компаративістики, музикознавчого аналізу, міждисциплінарний метод та метод теоретичного узагальнення. **Наукова новизна** роботи полягає у першому комплексному аналізі впливу творчості Яни Шлябанської на перформативне мистецтво України, введення до наукового обігу факти життєтворчості композиторки. **Висновки.** Проведене дослідження продемонструвало, що композиторська діяльність Яни Шлябанської займає потужне місце у полі українського перформативного мистецтва. Творчі стратегії композиторки, які включають інтеграційний підхід до симбіозу музики/звуку з різними видами мистецтва (танець, кіно, інсталяції тощо), новаторське використання звуку, інтертекстуальні полілоги, що включають звукові переосмислення світової музичної спадщини – сприяють появі інноваційних форм авторського мистецького вираження. Обґрунтовано, що створені мисткинею унікальні художні практики стають віддзеркаленням не лише особистих естетичних та філософських ідеалів, але й демонструють актуальні соціокультурні тенденції сучасного українського музично-театрального мистецтва. Означено сфери діяльності композиторки та її творчі колаборації із представниками українського театрального простору. Продемонстровано, що Яна Шлябанська як представниця композиторів молодшого покоління активно репрезентує київську композиторську школу на міжнародній культурній сцені, стаючи тим самим амбасадоркою української музичної культури в світі.

Ключові слова: творчість Яни Шлябанської, сучасна українська музика, саунд-арт, перформативне мистецтво, музично-театральні вистави, молода генерація композиторів.

Veronika ZINCHENKO-HOTSULIAK

PhD, Lecturer at the Department of Humanitarian and Musical-innovative disciplines, R. Glier Kyiv Municipal Academy of Music, 31, Pavlo Skoropadskyi St, Kyiv, Ukraine, 01032

ORCID: 0000-0001-8607-3582

To cite this article: Zinchenko-Hotsuliak, V. (2024). Kompozytorska diialnist Yany Shliabanskoi u konteksti suchasnoho performatyvnoho mystetstva [Composing activity of Yana Shliabanska in the context of contemporary performing art]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 19–23, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-3>

COMPOSING ACTIVITY OF YANA SHLIABANSKA IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY PERFORMING ART

The article explores the compositional work of Yana Shliabanska, a prominent figure among the younger generation of Ukrainian composers. The analysis of her creative output is situated within the broader context of contemporary Ukrainian performative art. **The aim of this work** is to understand the artistic strategies employed by the composer in the framework of current socio-cultural processes in Ukraine. **The research methodology** encompasses a range of approaches from historical musicology, including comparative studies, musicological analysis, interdisciplinary

methods, and theoretical generalization. **The scientific novelty** of the work lies in the first comprehensive analysis of Yana Shliabanska's impact on Ukrainian performative art and the introduction of significant aspects of her creative life into scholarly discourse. **Conclusions.** The study reveals that Yana Shliabanska's compositional activity holds a significant position within the realm of Ukrainian performative art. Her creative strategies, which include an integrative approach to blending music and sound with various art forms (such as dance, film, installations, etc.), innovative sound techniques, and the use of intertextual dialogues – including reinterpretations of global musical heritage – contribute to the emergence of new forms of artistic expression. It is demonstrated that the unique artistic practices she has developed not only reflect her personal aesthetic and philosophical ideals but also align with the prevailing socio-cultural trends in contemporary Ukrainian music and theater. The scope of her activities and her creative collaborations with members of the Ukrainian theater community are also defined. Furthermore, it is shown that Yana Shliabanska, as a representative of the younger generation of composers, actively promotes the Kyiv school of composers on the international cultural scene, thereby serving as an ambassador of Ukrainian musical culture worldwide.

Key words: work of Yana Shliabanska, modern Ukrainian music, sound art, performative art, musical and theatrical performances, the younger generation of composers.

Актуальність проблеми. Творчість сучасних українських композиторів молодшої генерації, не лише відіграє важливу роль у формуванні соціокультурного ландшафту України, а й стає важливим репрезентантом української культури на світовій мистецькій арені. Показово, що сучасні композитори часто експериментують з жанрами, формами, структурами та технологіями, що відображає дух часу та відкриває нові горизонти для розвитку музично-театрального мистецтва.

Затребуваність українських молодих композиторів вражає – їх роботи стають складовими кіно, театральних вистав, візуального мистецтва тощо. Симптоматично, що попри те, що митці молодшої генерації є активними творцями і носіями нових естетичних стандартів і звукових традицій, дослідження їх творчості часто обмежується рецензіями та постами у соціальних мережах і практично не знаходять осмислення у наукових роботах музикознавців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Вивченням питання побутування і розвитку сучасних мистецьких практик в Україні активно займаються вітчизняні музикознавці. Враховуючи музично-перформативну специфіку представленої роботи, варто зробити акцент на дослідженнях, які є дотичними до вказаної проблематики.

Провідними музикознавцями, що спеціалізуються на творчості українських сучасних композиторів є Ірина Тукова (Tuкова, 2018; Тукова, 2019) та Олена Берегова (Berehova, 2023). Осмислюючи композиторський почерк митців ХХІ століття, І. Тукова доходить висновку, що «основна увага композиторів зосереджується на експериментах зі звуком і над якістю звучання інструментів (чи голосів) завдяки різним тембровим мікстам, новим способам звукови-

добування й артикуляції або нетиповій трактовці вже відомих (Тукова, 2019, с. 60).

Трансформацію музичного мислення сучасних композиторів констатує О. Берегова, яка зазначає: «зміна парадигм написання, виконання та сприйняття музики, домінування видовищного чинника над власне музичним у багатьох творах, дедалі більша візуалізація й театралізація музичного процесу стали свідченням модифікації музичного процесу» (Berehova, 2023, с. 55). Важливим тут є акцент на видовищній складовій, яка, яка відомо є основою будь-якого перформативного мистецтва.

Показово, що тяжіння до театральності у різних її проявах є не лише творчою потребою, а й тим елементом, який очікує публіка від сучасного мистецтва. Насиченість різними візуальними ефектами у повсякденному житті автоматично перенесися і у мистецький простір, що стало причиною появи опусів «на межі» декількох видів мистецтв. А. Кравченко пише, що «в останні десятиліття в музично-виконавській практиці України спостерігається поява унікального в онтологічному та феноменологічному сенсі явища – виконавських інтермедіальних проєктів. (Кравченко, 2020, с. 123).

Серед дослідників сучасного українського танцювального перформативного мистецтва можна виділити зокрема Олександра Маншиліна (Маншилін, 2018) і Ольгу Бойко (Бойко, 2017). Осмислюючи мистецькі проблеми у сфері сучасного танцю О. Бойко зазначає, що «переважна більшість танцювальних перформансів в Україні не орієнтована на комерційний успіх, а підтримує дослідницьку традицію подібних форм сучасного мистецтва, яка досить часто не сприймається вітчизняним глядачем, вихованим у класичних канонах» (Бойко, 2017, с. 244). Вплив перформативного мистецтва на танець відмічає

і В. Зінченко: «танцювальний перформанс зазвичай містить не лише хореографічний елемент, який характеризується рухом, але й театральний компонент, який демонструє тіло як унікальний художній об'єкт» (Zinchenko, 2021, с. 143).

Серед аналітичних робіт, які присвячені творчості Яни Шлябанської наразі можна виділити колективну статтю «Інтерактивна звукова інсталяція як реалізація сучасних комунікаційних моделей» (Chibalashvili, A., Kharchenko, P., Bezuhla, R., Savchuk, I., & Sydorenko, V., 2022) у якій автори частково осмислюють звукову інсталяцію «Verbova», яку композиторка створила 2018 року у співавторстві із Тетяною Хорошун, Остапом Костюком і Любою Плавською, а також рецензію Є. Сіренко на опус «Re:post-opera Le» (композитори Я. Шлябанська, С. Вілка, А. Мерхель), у якій авторка підкреслює «еклектичне поєднання стилів на межі академічної, поп- та рок-музики із застосуванням електроніки» (Сіренко, 2021).

Мета дослідження – осмислення художніх стратегій Яни Шлябанської у контексті сучасних соціокультурних процесів в Україні.

Виклад основного матеріалу дослідження. Яна Шлябанська (нар. 1994) – українська композиторка та саунд-артистка, випускниця Національної музичної академії України. Твори мисткині активно виконуються як в Україні, так і в усьому світі – Німеччині, Норвегії, Іспанії, Нідерландах, Італії, Литві, Польщі, Австрії, США, Румунії, Швейцарії тощо.

Я. Шлябанська репрезентує українського сучасного митця із міждисциплінарним мисленням. Як більшість композиторів молодшої генерації, вона активно працює у різних жанрах, поєднує різні стильові та звукові джерела, вільно працює із цитатним матеріалом, вступає у звуковий діалог з музичними опусами інших композиторів тощо. Подібна різноплановість творчого мислення пов'язана не лише з унікальним особистісним началом, а й є показовим для всієї молодшої генерації українських композиторів, які мають можливість отримати міжнародний мистецький досвід. Дослідниця І. Тукова зазначає, що «розширення кордонів пов'язане <...> з можливістю для молодих композиторів розвивати свою технічну майстерність у країнах Європи та поширенням своєї музики за межами України, якщо порівнювати це з можливостями попередніх поколінь» (Tkova, 2018, с. 60).

Симптоматично, що професійна діяльність Яни Шлябанської не обмежується фестивальними репрезентаціями, авторськими концертами та міждисциплінарними проектами. Композиторка бере активну участь у різних стипендіальних програмах – Residency Cité Internationale des Arts за підтримки French Institute (2022-2023), Residency Artist at Risk від Goethe Institut (2023), Gaude Polonia Міністра культури Польщі (2024). Окрім цього, її творчість отримує визнання на державному рівні – мисткиня отримала грант президента України 2019 року за звукову інсталяцію «Breathe» та, 2023 року стала володаркою однієї з найпрестижніших нагород у сфері виконавського мистецтва у Литві – «Golden Cross of the Stage» – за українсько-литовський проект «INSOMNIA».

Протягом останніх років Я. Шлябанська активно працює у сфері перформативного мистецтва. Наразі у доробку композиторки такі опуси як: танцювальний перформанс «The Tribe» (2019) та «Alter Ego, або 7 сцен для перетворення Я» (2019), танцювальний фільм «Architectilo» (2020), Site-specific вистава «RUSALKA XXI» (2021), театральна вистава «В її очах блукаючі вогні» (2021), Мультимедійна site-specific вистава «Шлях до...» (2021), танцювальна реконструкція «Броніслава Ніжинська» (2021), фільм-перформанс «Самоідентифікація під час ізоляції» (2021), театральний проєкт «Dream of Juliet» (2022), перформанс, «Ніч у бомбосховищі» (2022), документальний театральний твір з музикою «Серце матері: діти зберігають наші сльози» (2023), перформанс «Дівчина з Хіросіми, яку лякає грім» (2023), мультимедійна хореографічна вистава-променада «Кобзареві пташки» (2023), імерсивний перформанс «Гра в хованки з паном Лятошинським» (2023). Окрім цього Я. Шлябанська брала участь у створенні музики, як співавтор, таких вистав: «PhD-opera Про що мовчить Заратустра» (2021), «Re:post-opera LE» (2021), звуковий і пластичний перформанс «INSOMNIA» (2022).

Подібному потужному зануренню мисткині у перформативний світ сприяють як соціокультурні чинники, так і загальні мистецькі тенденції: «серед головних причин посилення уваги сучасних українських композиторів до балетного жанру [чит. *перформативного мистецтва* – В.З-Г.] можна назвати прогресивну

діяльність нової генерації танцівників і хореографів балетмейстерів – представників модернового хореографічного мистецтва (Зінченко, 2018, с. 202). Показово, що саме зараз можна спостерігати активну фазу співпраці сучасних українських композиторів молодшого покоління із представниками інших мистецьких профілей – театральними і кіно-режисерами, хореографами, дизайнерами тощо. Серед творчих тандемів Я. Шлябанської можна виділити такі мистецькі постаті як: режисери Влад Троїцький, Анастасія Вервейко, Богдан Поліщук, хореографині – Світлана Олексюк, Христина Шишкарьова і Катаріна Людвіг (Katarina Ludwig).

Яна Шлябанська, як сучасна мисткиня працює у трьох іпостасях – композиторка, саунд-артистка і саунд-дизайнерка, – які хоч і пов'язані між собою, адже демонструють роботу зі звуком, утім мають різні ролі та функції. Переважно, Я. Шлябанська сама обирає як себе позиціонувати під час створення звукового продукту, а тому в описах вистав зустрічаємо її в різних мистецьких ампуа Зокрема, у документальному театральному творі з музикою «Серце матері: діти зберігають наші сльози» – композиторка, у звуковому і пластичному перформансі «INSOMNIA» – саунд-артистка, у перформансі «Ніч у бомбосховищі» – саунд-дизайнерка тощо. Симптоматично, що Я. Шлябанська демонструє інноваційне застосування звуку. Композиторка створює незвичні, а й часом унікальні звукові середовища, які не лише взаємодіють з іншими мистецькими елементами, а й формують нові музичні/звукові традиції.

Ще однією творчою стратегією мисткині стають інтертекстуальні полілоги з іншими композиторами, їх опусами тощо. Показовою роботою в цьому плані стає танц-реконструкція «Броніслава Ніжинська» 2021 року, у якій композиторка створює звукову атмосферу художнього і танцювального авангарду початку ХХ століття. Спираючись на архівні документальні свідчення про музику, якою користувалася героїня танц-реконструкції – відома польська хореографиня Б. Ніжинська під час свого перебування у Києві, Я. Шлябанська зробила унікальне електроакустичне полотно, у якому сплетені авторська музика композиторки та звукові переосмислення, часткові, або й повні цитати із творів таких композиторів як Фредеріка Шопена, Ференца Ліста, та Ніколая Метнера.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Вплив Яни Шлябанської на розвиток українського перформативного мистецтва – вражає. Її творчість охоплює не лише музичну сферу, але й проникає в інші культурні контексти, формуючи нові підходи до креативування сучасного мистецтва. Серед перспективних напрямків дослідження – розширення його аналітичної бази з включенням, за потреби, широкого корпусу творів Я. Шлябанської та інших митців – представників композиторів молодшої генерації. Предметного дослідження потребують і такі проблемні зони як жанр музичного перформансу, специфіка співвідношення режисерських і композиторських рішень, роль саунд-арту у сучасному українському перформативному мистецтві.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бойко О. Танцювальні перформанси в сучасній Україні. *Молодий вчений*. 2017. № 10 (50) жовтень. С. 242–245.
2. Зінченко В. Сучасний український балет: соціокультурні та художні компоненти. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2018. Випуск 28. С. 201–206.
3. Кравченко А. Герменевтика ансамблевого виконавства в семіологічному дискурсі постмодернізму. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип 28, том 5. С. 121–126
4. Маншилін О. Становлення та розвиток сучасного танцю в Україні. *Танцювальні студії*. 2018. № 1. С. 37–47.
5. Сіренко Є. Оперний триб'ют Лесі Українці. URL : <https://theclaquers.com/posts/6304> (дата звернення 11.2024).
6. Тукова І. Звукопошукова тенденція у композиторській практиці другої половини ХХ – початку ХХІ століття. *Часопис Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. Вип. 3. С. 56–69.
7. Berehova, O. Instrumental Theater in Ukrainian Women Composers' Creativity: The Communication Aspect. *Lietuvos muzikologija*, t. 24, 2023. P. 33–57
8. Chibalashvili, A., Kharchenko, P., Bezuhla, R., Savchuk, I., & Sydorenko, V. (2022). Interactive Sound Installation as an Implementation of Contemporary Communication Models. *Postmodern Openings*, 13(2), 239–253.

9. Tukova, I. The Development of Western European Trends in the Kyiv Composition School (2010–2017). *Lietuvos muzikologija*, 19, 2018. P. 52–61.
10. Zinchenko, V Typologia współczesnego baletu ukraińskiego – aspekt muzykologiczny. *Edukacja Muzyczna*, 2021. (16), S. 121–147.

REFERENCES:

1. Boiko, O. (2017). Tantsiuvalni performansy v suchasni Ukraini [Dance performances in contemporary Ukraine]. *Molodyi Vchenyi*, (10), 242–245. [in Ukrainian].
2. Zinchenko, V. (2018). Suchasnyi ukraiński balet: Sotsiokulturni ta khudozhni komponenty [Contemporary Ukrainian ballet: Socio-cultural and artistic components]. *Ukrainska Kultura: Mynule, Suchasne, Shliakhy Rozvytku*, (28), 201–206. [in Ukrainian].
3. Kravchenko, A. (2020). Hermenevtyka ansamblevoho vykonavstva v semiolohichnomu dyskursi postmodernizmu [Hermeneutics of ensemble performance in the semiological discourse of postmodernism]. *Aktualni Pytannia Humanitarnykh Nauk*, 28(5), 121–126. [in Ukrainian].
4. Manshyn, O. (2018). Stanovlennia ta rozvytok suchasnoho tantsiu v Ukraini [Formation and development of modern dance in Ukraine]. *Tantsiuvalni Studii*, (1), 37–47. [in English].
5. Sirenko, Y. (2021). Oporny tribyut Lesii Ukrainki [An opera tribute to Lesia Ukrainka]. Retrieved from <https://theclaquers.com/posts/6304> [in Ukrainian].
6. Tukova, I. (2019). Zvukoposhukova tendentsiia u kompozytorskii praktytsi druhoi polovyny XX – pochatku XXI stolittia [Sound-searching trend in compositional practice in the second half of the 20th – early 21st century]. *Chasopys Natsionalnoi Muzychnoi Akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, (3), 56–69. [in Ukrainian].
7. Berehova, O. (2023). Instrumental theater in Ukrainian women composers' creativity: The communication aspect. *Lietuvos Muzikologija*, 24, 33–57. [in English].
8. Chibalashvili, A., Kharchenko, P., Bezuhla, R., Savchuk, I., & Sydorenko, V. (2022). Interactive Sound Installation as an Implementation of Contemporary Communication Models. *Postmodern Openings*, 13(2), 239-253. [in English].
9. Tukova, I. (2018). The development of Western European trends in the Kyiv composition school (2010–2017). *Lietuvos Muzikologija*, 19, 52–61. [in English].
10. Zinchenko, V. (2021). Typologia współczesnego baletu ukraińskiego – aspekt muzykologiczny [Typology of contemporary Ukrainian ballet – a musicological aspect]. *Edukacja Muzyczna*, (16), 121–147. [in Polish].

УДК 78.07

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

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

ORCID: 0000-0002-7659-690X

Бібліографічний опис статті: Коменда, О. (2024). Олександр Козаренко: штрихи до портрета. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 24–34, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-4>

ОЛЕКСАНДР КОЗАРЕНКО: ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА

Анотація. *Мета статті* – збагатити уявлення про творчу особистість видатного українського піаніста, композитора та музикознавця Олександра Козаренка шляхом введення в науковий обіг невідомих раніше фактів творчої біографії митця, зібраних шляхом особистих спостережень автора статті в процесі спілкування з музикантом.

Методологія. Під час дослідження використано методи спостереження, інтерв'ювання, опитування, біографічного опису, аналізу, порівняння, узагальнення.

Наукова новизна. Стаття розкриває невідомі раніше деталі творчої біографії Олександра Козаренка, пов'язані із його участю у Конференції, присвяченій 150-річчю з дня народження М. Лисенка (1992, Львів, ЛНМА), постановці балету «Дон Жуан з Коломиї» (1995, Київ, Будинок вчителя), зустрічі автора статті з Олександром Козаренком у Львові (2010, 2012, 2013) в ЛНМА імені М. Лисенка, на факультеті культури і мистецтв ЛНУ імені І. Франка, у Львівському театрі юного глядача, доповідями про творчість О. Козаренка в рамках Конференції «Україна – Стравінський – сучасна музична культура» (2012, Луцьк, Коледж культури і мистецтв), «Антоновичеві читання» (2018, ЛНМА), «Україна. Європа. Світ» (2023, Київ, НМАУ), впродовж спілкування з митцем у процесі роботи над монографією «Олександр Козаренко – піаніст, композитор, музикознавець» та власне безпосередньою участю О. Козаренка спочатку у роботі над книжкою, а пізніше – у процесі її кількаразової презентації впродовж 2018 року – у Львові (ЛНМА), Луцьку (ВФККМ), Івано-Франківську (Філармонія імені Іри Маланюк) та Коломиї (Музей історії міста). Авторка простежує, хоч і дуже пунктирно, спираючись суто на власні спостереження, творчий шлях музиканта, починаючи від його виходу на український музичний Олімп, до передчасного відходу, акцентуючи увагу на творчих інтересах, потребах, рисах характеру, особливостях поведінки, сприйнятті його особистості навколишніми, серед яких – Юрій Чекан, Ганна Карась, Віолетта Дутчак, Любов Серганюк, Лідія Шутко, Софія Майданська, Уляна Мандрусак, Юрій Ясіновський, Орест Сліпак, Богдан Кіндратюк, Ірина Волицька, Лідія Данилюк, Назар Яцків, Тарас Дубровний та багато інших.

Висновки. На основі сказаного автор приходять до висновку, що Олександр Козаренко є масштабною, значковою фігурою в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття. Попри відміряний йому короткий життєвий шлях, Олександр Володимировичу вдалося зробити значно більше, ніж може на те сподіватися не те, що пересічна людина, а й ті, кого Бог наділив значно більшими талантами і відповідальністю. Як людина Олександр Козаренко був далекий від ідеалу, однак його людська неідеальність стократно компенсувалася його винятковою творчою справжністю. Він належав до тих небагатьох, які здатні жертвувати всім заради улюбленої справи. Для нього такою була Музика. Вона його обрала назавжди.

Ключові слова: Олександр Козаренко, піаніст, композитор, музикознавець, факти творчої біографії, особистість, творчі інтереси, потреби, особливості поведінки.

Olha KOMENDA

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

ORCID: 0000-0002-7659-690X

To cite this article: Komenda, O. (2024). Oleksandr Kozarenko: shtrykhy do portreta [Oleksandr Kozarenko: touches to the portrait]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 24–34, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-4>

OLEKSANDR KOZARENKO: TOUCHES TO THE PORTRAIT

The purpose of the article is to enrich the idea of the creative personality of the outstanding Ukrainian pianist, composer and musicologist Oleksandr Kozarenko by introducing into scientific circulation previously unknown facts

of his creative biography, collected through personal observations of the author in the process of communication with the musician.

Methodology. During the research, the methods of observation, interview, survey, biographical description, analysis, comparison, and generalization were used.

Scientific novelty. The article reveals previously unknown details of Oleksandr Kozarenko's creative biography, related to his participation in the Conference dedicated to the 150th anniversary of the birth of M. Lysenko (1992, Lviv, LNMA), the production of the ballet "Don Juan from Kolomyia" (1995, Kyiv, Teacher's House), meetings of the author with Oleksandr Kozarenko in Lviv (2010, 2012, 2013) at the M. Lysenko National Academy of Music, at the Faculty of Culture and Arts of the I. Franko LNU, at the Lviv Theater of the Young Spectator, reports on O. Kozarenko's work in within the framework of the Conference "Ukraine – Stravinsky – modern musical culture" (2012, Lutsk, College of Culture and Arts), "Antonovich's Readings" (2018, LNMA), "Ukraine. Europe. The World" (2023, Kyiv, NMAU), during communication with the artist in the process of working on the monograph "Olexander Kozarenko – pianist, composer, musicologist" and the direct participation of O. Kozarenko, first in the work on the book, and later in the process of its several its presentations during 2018 – in Lviv (LNMA), Lutsk (VFCKM), Ivano-Frankivsk (Ira Malanyuk Philharmonic) and Kolomyia (City History Museum). The author traces, albeit very dotted, based on her own observations, the creative path of the musician, starting from his ascension to Olympus, to his premature death, focusing on creative interests, needs, character traits, peculiarities of Oleksandr Kozarenko's behavior, perception of his personality by those around him, among including Yuriy Chekan, Hanna Karas, Violetta Dutchak, Lyubov Serganyuk, Lydia Shutko, Sofia Maidanska, Ulyana Mandrusyak, Yuriy Yasinovskiy, Orest Slipak, Bohdan Kindratyuk, Iryna Volytska, Lydia Danylyuk, Nazar Yatskiv, Taras Dubrovnyi and many others. **Conclusions.** On the basis of what has been said, the author comes to the conclusion that Oleksandr Kozarenko is a significant and large-scale figure in Ukrainian music of the late 20th and early 21st centuries. Despite the short life path allotted to him, Oleksandr Volodymyrovych managed to do much more than what an average person can hope for, but also those whom God has endowed with much greater talents and greater responsibility. As a person Oleksandr Volodymyrovych was far from ideal. However, his human imperfection was compensated a hundredfold by his exceptional authenticity. Oleksandr Kozarenko belonged to those few who are able to sacrifice everything for the sake of their favorite cause. Music was like that for him. She chose Him forever.

Key words: Oleksandr Kozarenko, pianist, composer, musicologist, facts of creative biography, personality, creative interests, needs, peculiarities of behavior.

Актуальність проблеми. Олександр Козаренко (24.08.1963, Коломия – 12.03.2023, Івано-Франківськ) – видатна постать в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття. Випускник Київської консерваторії по класу фортепіано (проф. Всеволод Воробйов, 1988), по класу композиції (проф. Мирослав Скорик, 1989) та музикознавчої аспірантури (проф. Іван Ляшенко, 1993). Стажувався у Вюрцбурзькому університеті (2004). Лавреат Всеукраїнського конкурсу піаністів імені Миколи Лисенка (1984), лавреат премій імені Левка Ревуцького (1996), імені Лео Вітошинського (1999), імені Миколи Лисенка (2001), імені Станіслава Людкевича (2008), імені Бориса Лятошинського (2011). Кандидат мистецтвознавства (1993), доктор мистецтвознавства (2001), професор (2002), заслужений діяч мистецтв України (2008). Член Національної спілки композиторів України, Асоціації «Нова Музика», Наукового товариства імені Тараса Шевченка (голова Музикознавчої комісії). Нагороджений Медаллю імені Андрія Шептицького (2000). У 1994–2010 роках – професор, завідувач кафедри теорії музики, проєктор з наукової роботи Львівського вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка,

з 2007 року – Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка. У 2010–2023 роках – професор, декан факультету культури і мистецтв, завідувач кафедри філософії мистецтв Львівського національного університету імені Івана Франка. У 2009–2023 роках – ординарний професор Українського Вільного Університету (Мюнхен).

Незважаючи на великі досягнення в сфері виконавства (піаніст), композиції, музикознавства, творча діяльність Олександра Козаренка з різних причин залишилася недооціненою, а його творчість і творча біографія – не вивченими настільки, як вони на те заслуговують.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Окремі сторінки творчої біографії О. Козаренка розкриті у статтях та монографії автора цієї статті Ольги Коменди (2; 3; 18), статтях С. Іванової (1), О. Лань (4), С. Павлишин (7), М. Савчука (9), І. Строй (10), О. Чекан (14), Ю. Чекана (15; 16), Н. Швець-Савицької (17), спогадах, що увійшли до книги «Олександр Козаренко: неочитана партитура життя... Спогади про митця» (6) та інших. Всі вони є важливими у справі створення якомога більш повної творчої біографії музиканта, на появу якої очікують усі поціновувачі української музичної культури.

Мета дослідження – збагатити уявлення про творчу особистість видатного українського піаніста, композитора та музикознавця Олександра Козаренка шляхом уведення в науковий обіг невідомих раніше фактів творчої біографії митця, зібраних шляхом особистих спостережень автора статті в процесі спілкування з музикантом.

Виклад основного матеріалу дослідження. Моє перша зустріч з Олександром Володимирівичем відбулася понад тридцять років тому, в 1992 році. Я тоді була студенткою третього курсу Львівської консерваторії. У березні місяці проводилася конференція, присвячена 150-річчю з Дня народження Миколи Лисенка. В ній брали участь студенти та аспіранти. З нашого курсу у конференції брала Тетяна Прокіпович, нині – кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри історії, теорії музики та методики музичного виховання РДГУ, тоді, вона, як і тепер, спеціалізувалася на проблематиці української музики, і виступала чи не з темою про творчу діяльність Вірка Балея. Я брала участь у конференції пасивно, бо на той час ще не мала якихось серйозних досліджень, крім того, через свою інтровертну натуру і боязнь сцени завжди старалася уникати публічних виступів, як і взагалі великих компаній чи широкого кола спілкування. Однак на конференції була присутня, хоча й досвіду у науковому спілкуванні на той час не мала взагалі. Разом з тим, я добре пам'ятаю, як сприйняла тодішній виступ Олександра Володимирівича. Це був культурний шок.

Виступ Олександра Козаренка був титульним на тій конференції. Він щойно закінчив аспірантуру, де працював над дисертацією, присвяченою Миколі Лисенку, тобто тема конференції була на сто відсотків його темою.

Амплуа Козаренка на той час в моєму, а можливо і нашому загальному студентському уявленні, – було амплуа модерного, столичного, дуже успішного молодого музиканта, що постав перед нами тоді в ореолі свого ще більш багатообіцяючого майбутнього.

Яскравість виступу О. Козаренка на тій конференції була добре підготована, як тепер модно казати, усім його попереднім бекграундом – як лавреата Республіканського конкурсу піаністів імені М. Лисенка (1986), як автора вже на той час завершеної дисертації «М.В.Лисенко як основоположник української національної

музичної мови» (захищена у 1993 році) та, як на той час, одного зі співорганізаторів камерно-вокальної лисенкової програми, приуроченої до 150-річчя з дня народження композитора.

Моє враження від виступу Олександра Козаренка було двояким. З одного боку – це було здивування його неперевершеним артистизмом, енергією, що біла через край, його сліпучою сонячною посмішкою, яка не сходила з обличчя, умінням і бажанням спілкуватися з різношерстним і численним оточенням. Тоді уявити його на якийсь момент самотнім не було жодних підстав – весь час він був у чиемусь товаристві, весь час щось захоплено розповідав і буквально осявав усіх своєю променистою посмішкою. З іншого боку, – його доповідь була настільки для мене тодішньої несподіваною і складною, що мені буквально не було за що вхопитися. Глосарій виявився непосильним – до семантики діло й не дійшло. І це при тому, що з термінологічною специфікою музикознавчого словника, з густим використанням іншомовних слів або слів іншомовного походження ми, як студенти, вже стикалися, особливо завдяки покійній Наталії Владиславівні Швець (Савицькій). Виступ же Олександра Козаренка термінологічно перевершив усі можливі і доступні мені на той час рівні складності. І я з його доповіді взагалі нічого не зрозуміла.

«Дон Жуан з Коломиї». Моя наступна зустріч з Козаренком відбулася в Києві. Історія почалася з того, що після закінчення Львівської консерваторії Дагмара Дувірак, з якою мені випала щаслива доля писати дипломну роботу, всіляко заохочувала мене вступати до аспірантури. Спочатку я не дуже вірила в перспективи цього кроку і тому всіляко його відтягувала. У 1994-му після захисту поїхала працювати в Луцьке музичне училище. Однак через рік прийняла рішення, а чому би й не спробувати. І за порадою Дагмари Андріївни гайнула в Київ, де вирішила вступати в заочну аспірантуру Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології імені М.Т. Рильського НАН України, де вона на той час вже склала мені протекцію, як своїй учениці. Мені зараз важко вже пригадати всі деталі, але 1 жовтня 1995 року в зв'язку з моїм вступом до аспірантури я якраз була в Києві. І в мене був вільний вечір, оскільки поїзд з Києва до Луцька споконвіку був нічним. Не пам'ятаю вже як вдалося дізнатися про

той епохальний концерт в Будинку вчителя на Володимирській, 57 (постановка «Дон Жуана з Коломиї» О. Козаренка модерн-балетом Оксани Лань «Акверіас»). Але я була там.

Підійшовши до Будинку вчителя, побачила натовп людей, що оточив вхід до споруди. Спершу в мене були сподівання разом з іншими поступово потрапити до глядацької зали. Однак вони виявилися марними. Потрапити в результаті вдалося лише до передпокою, де разом зі мною тіснилися десятки інших бажаючих. Весь концерт я наполегливо простояла на порозі дверної клітки, перед входом до зали. Нічого не бачила (публіка переді мною чомусь виявилася переважно плечистою і високою на зріст). Але те, що мені вдалося почути, стало абсолютною несподіванкою...

«Український реквієм». Майже дванадцять років тому мене вчергове охопила ідея організувати конференцію в Луцьку. На цей раз – не в університеті, а в коледжі культури і мистецтв. Тоді я вже в ений раз почала писати свою докторську дисертацію. Це була вже якась з п'ята спроба, при чому кожна з попередніх закінчувалася усвідомленням, що поставлені завдання – здійснити нереально. Чи це тому, що «очі б їли, а губа не може», чи тому що писати дисертацію в Луцьку – то зовсім інша історія, ніж писати її в Києві і т.д. Головною почесною гостею конференції планувалася професорка НМАУ Олена Зінкевич, яка була моїм першим опонентом на захисті кандидатської у 2004-му, і яка написала мені тоді неймовірно суперовий (в професійному плані), але страшенно неприємний для моєї самооцінки відгук. Я добре його запам'ятала. І згодом прийняла рішення, що мені було б корисно глибше поспілкуватися з Оленою Сергіївною, тим більше, що в 2007 році вона вже приїздила в Луцьк на музикознавчу конференцію (тоді у нас в гостях були також Марина Черкашина-Губаренко, Ольга Соломонова та багато інших високоповажних гостей з Києва, Львова, інших міст і навіть з-за кордону). Все так мало би так статися і цього разу, однак майже в останній момент у Олени Сергіївни виникли якісь непереборні обставини і вона відмовилася приїхати, натомість доручила «патронат» нашої конференції «Стравінський – Україна – сучасна музична культура» одному з кращих своїх учнів, на той час вже доктору мистецтвознавства Юрію Чекану.

Так ми й познайомилися. Юрій Іванович приїхав до Луцька не сам – а разом з дружиною, кандидаткою мистецтвознавства Оленою Чекан та однією з найближчих товаришок по НМАУ докторкою мистецтвознавства Валентиною Редєю. Козаренко не був на тій конференції, однак дуже добре вписався в той контекст.

Моя доповідь називалася «Інтертекстуальний простір “Українського реквієму” Олександра Козаренка» (12; 11). То була моя перша доповідь, присвячена творчості Олександра Козаренка, і зроблена вона була на основі опублікованої вже на той час статті. Статтю ж було написано з використанням копії рукопису партитури «Українського реквієму», каліграфічно виписаної рукою Олександра Володимировича, і запису (CD) цього твору, здійсненого Ансамблем класичної музики імені Б.М. Лятошинського. (Цей запис мені й досі більше до вподоби, хоча інтерпретація твору «Трембітою», на мій погляд, також добра).

Я отримала партитуру від композитора під час нашої першої зустрічі вже наживо у Львові, куди приїхала саме для цього. Найбільш імовірно, це було ще десь в 2010-му... в рідній ЛНМА імені М. Лисенка, у маленькому кабінеті №41, на другому поверсі, біля сходів, де колись, у свій час, працював С. Людкевич, і де вже, мабуть, передчуваючи свій в недалекому майбутньому відхід з академії, все ще працював і проводив заняття Олександр Володимирович. В той день у клас безупинно заходили студенти-теоретики, аспіранти. Козаренко дуже поспішав, розриваючись на всі боки, вирішував всі питання на ходу, однак уважно звертався до кожного. Дав мені партитуру, яку я скопіювала тут же в академії і CD-запис, копію якого я, наскільки можу пригадати, зробила вже вдома.

Їдучи тоді до Львова, на зустріч з Козаренком, я і увияти не могла, як все складеться надалі.

На факультеті культури і мистецтв Львівського університету імені Івана Франка я зустрілася з Олександром Козаренком 10 липня липні 2012 року. Ця зустріч була зумовлена потребою щось більше дізнатися про Олександра Володимировича, ніж можна було прочитати в газетних інтерв'ю. Того вимагала тема про універсальну особистість. Я не дуже себе тішила, що ця зустріч буде надто результативною, зважаючи на мою інтровертну натуру, а також схиль-

ність до позитивістського методу дослідження. Проте не скористатися можливістю було гріх.

У мене досьгодні зберігся аудіозапис та стенограма цієї розмови. Практично усе сказане увійшло в монографію, в різних її частинах. Тому тут я опишу лише враження, яке в мене залишилося від тієї зустрічі, тобто власне емоційний контекст.

Я вперше була на факультеті культури і мистецтв, на вулиці Валовій, 18. Історична будівля, сутінковий колорит, сходи на другий поверх, запах погано провітрюваного приміщення – ось перше враження. Олександр Козаренко зустрів мене при вході. Він завжди був надзвичайно галантний. Замість того, щоб одразу провести до свого кабінету, де відбувалося інтерв'ю, Олександр Володимирович запросив мене в актову залу, де на той час репетирував хтось із його студентів. Концерт Е. Гріга, наскільки я пам'ятаю. Чесно кажучи, з одного боку, я була здивована, бо розуміла, що я не в консерваторії, а концерт – хоч і далеко не найскладніша річ фортепіанного репертуару, але його треба таки пограти. З іншого, мені стало страшенно якось шкода, що Олександр Володимирович працює тут, я була переконана, що його місце поряд зі значно більш сильнішими піаністами. Але він дуже пишався своїми учнями. Він завжди підносив свої учнів, захоплювався ними, він вмів мотивувати, причому робив це дуже широко.

У робочому кабінеті Олександра панувала старомодна галицька атмосфера. В центрі був рояль. Вглибині, справа від вікна – робочий стіл. Зліва, неподалік дверей – мініатюрний столик з мереживною скатертиною і делікатними старомодними стільцями (я пам'ятаю, наскільки незручними при моїй немаленькій фігурі вони мені видалися, якимись іграшковими).

Олександр відкоркував пляшку червоного вина. І почав розповідати. Чесно кажучи, як я і сподівалася, розмова в'язалася не дуже. Він захоплено розповідав про своїх вчителів, роки навчання, він був дуже вдячним. Але оскільки контексту мені бракувало шалено, бо Луцьк і Коломия – це такі трохи різні середовища, то я багато чого не розуміла. А він багато чого навмисно не договорював. Щось можливо тому, що не хотів, щоб про це знали, а щось тому – що був натурою імпульсивною, і йому не хотілося просто крок-за-кроком оповідати свою біографію (на що я саме і розраховувала). Тому

період навчання вийшов найповніше представленим, а далі – були якісь фрагменти і провали. Це тепер я розумію, наскільки ці фрагменти і провали – красномовні. Але тоді я вирішила, що все це від мого невміння вести інтерв'ю і правильно задавати питання. Але що було – тим треба було скористатися. Щоправда, коли я почала запитувати про виконавський метод і ми перейшли до роялю, то Олександр Володимирович дуже добросовісно і сумлінно намагався мені пояснити, як в нього це все відбувається на рівні виконавської концепції. Коли ми розпочали обговорення «Concerto Rutheno» на рівні музичної архітекtonіки я раптом збагнула, що моя і його версії цього тексту – трохи різні, мені стало страшенно соромно, що я так і не змогла в цьому розібратися і тому перестала його далі розпитувати. Так все і закінчилося. Я і сьогодні не розумію, що він там мав на увазі, а можливо – він розповідав про якусь етапну, а не остаточну версію...

Також треба сказати, що впродовж нашої розмови в кабінет неодноразово заходили його колеги по факультету (він був деканом і завкафедри на той момент). Як і раніше, Олександр Володимирович дуже приязно та емоційно піднесено реагував на кожного, хто заходив, намагався одразу ж вирішити те чи інше робоче питання, метушився, метався по кабінету, робив все це з азартом і душевним піднесенням.

Ще одна спроба зустрітися закінчилася невдачею. Напередодні домовлена зустріч не відбулася. Олександр Володимирович не прийшов. Я була лиха, не передати словами. Мені було дуже образливо, чому вчора він пообіцяв, що зустрінемося, а сьогодні, коли я спеціально приїхала з Луцька до Львова, навіть не взяв трубки, щоб пояснити мені що сталося. Мені видалася така поведінка страшенно безвідповідальною. Але пізніше я дізналася, що так траплялося не один раз, і не тільки зі мною...

«Орестея». Наступна наша зустріч з Олександром Козаренком відбулася незадовго після того. Вона була пов'язана з постановкою другої редакції його мелопеї «Орестеї», яка відбулася 2 липня 2013 року і була виконана акторами театру «Просценіум» (реж. І. Волицька) та артистами Львівського симфонічного оркестру (дир. Н. Яцків) у Львівському театрі юного глядача. Олександр дуже чекав цієї постановки. Запрошував мене з притаманним йому підне-

сенням, так бувало нерідко, коли він знаходився в доброму настрої і в очікуванні чогось особливого. Я розуміла, що твір було би добре записати, тому приїхала не сама, а взяла з собою свою аспірантку Ірину Регуліч, яка спеціально для цього позичила більш-менш пристойну відеокамеру, власне найкращу, яку ми змогли знайти для цього випадку, і яка виступила в ролі відеооператора на цій виставі. Власне поспілкуватися з Олександром Козаренком в той день нам не вдалося, і це було зрозуміло. Правда, він, як завжди, дуже галантно нас зустрів, провів до глядацької зали, але на цьому і все. Запрошених було багато, турбот про виставу і хвилювань – теж. Вистава пройшла успішно. Слухачі довго аплодували, дякували. Одягнений у світлий костюм, Олександр Володимирович виглядав дуже вчисто, як наречений, і поведився так само по-особливому, святково. Дуже багато посміхався і розкланювався, коли його разом з усіма артистами викликали на сцену. В мене навіть залишилося любительське фото з цієї вистави, де він усміхнений і з великим букетом білих ромашок. Про те, що існувала перша версія «Орестей», версія 1996 року, геніально зіграна Михайлом Барничем, яка попоїздила світом, побувавши навіть на американському континенті, я дізналася, і це не дивно, не від Олександра Козаренка (він вперто мовчав), але від Юрія Івановича Чекана, який разом з дружиною Оленою Ернестівною, був дуже дружнім з Олександром Козаренком у 1990-х. Зрештою, такі мовчання є дуже показовими і багато говорять людям наближеним про таку напозір відкрити і сяючу особистість Олександра Володимировича.

Історія «Орестей» закінчилася тим, що я хотіла викласти цей запис в YouTube, однак мені через кілька днів зателефонувала пані Ірина Волицька, повідомивши, що цим я порушую її і театру авторські права, і я була змушена видалити запис зі свого каналу. Цього мені шкода по сьогоднішній день, бо вистава – вийшла варта. Я марно сподівалася, що цей запис з'явиться в мережі на ресурсах і з зазначенням авторства її творців, однак фінансові мотиви, мабуть, як це часто буває, переважили творчі. Спроба показати фрагменти цієї вистави в контексті моєї доповіді онлайн в рамках конференції, яку організувала кафедра української музики НМАУ у 2023 році, і одне з засідань

якої було присвячене пам'яті Олександра Козаренка, також не мала успіху.

Монографія. Коли я показала Олександрові Володимировичу свою монографію, яку готувала до друку, я зрозуміла, що вона йому геть не сподобалася. Звісно, він намагався це всіляко приховати, віджартовувався, але я це відчувала. Безумовно, йому було приємно, що про нього пишуть. Він, як і багато його колег, може навіть більше за інших, мріяв про справжнє визнання. Але то був текст не його рівня. Він жартома називав його *opus magnum*. Він взагалі любив латинські вислови, це неважко помітити і по назвах організовуваних ним конференцій («*Sucrum et profanum* в культурі» та ін.). Відібрав фото до монографії він сам особисто, тільки сам, дуже скрупульозно, обдумано це робив, сам виявив щодо цього ініціативу. Мені трохи дивним виглядав його відбір, бо на тих фото я чекала побачити трохи інших облич і трохи інших акцентів, але такою була його воля, вона не обговорювалася.

Презентація монографії: Львів – Івано-Франківськ – Луцьк – Коломия. Ганна Василівна Карась – добрий геній української культури, дізнавшись про монографію (а вона була одним з рецензентів видання), виявила наполегливість намовити мене зробити презентації цього видання. Я трохи поопиралася для годиться (бо не мій то жанр, взагалі-то, презентація), але погодилася. Так розпочався марафон тривалістю близько року.

Вперше спроба представити книжку з'явилася на конференції, яку проводила кафедра музичної медієвістики та україністики у ЛНМА імені М.Лисенка «Антоновичеві читання», що відбулася в академії 2 березня 2018 року в присутності самого композитора.

Вдруге – в Івано-Франківську презентація відбулася 16 травня 2018 року масштабно, з оплесками, камерами, квітами, повним залом слухачів – в філармонії імені Іри Маланюк за участі п. Віолетти Дутчак, ініціаторки презентації п. Ганни Карась, п. Л. Серганюк, а також О. Козаренка, який був в грайливому настрої і пречудово зіграв програму з творів Бориса Лятошинського та власних Писанок.

Несподіваним для мене та думаю і для багатьох інших його учасників став початок дійства. Публіка вже зібралася, всі готові, час розпочинати зустріч, а Олександра Володими-

ровича все нема і нема. Ми всі починаємо хвилюватися, телефонуємо йому, але він не виходить на зв'язок, не відповідає. Так проходить 15 хвилин, 20 хвилин, півгодини. Ми в розпачі, не можемо зрозуміти, що сталося, і що нам робити. Раптом з-за сцени долинає гуркіт не менший, ніж той, коли статуя Командора прибула на бенкет до Дон-Жуана, принаймні, в мене одразу виникла ця асоціація. Тут же Козаренко з розмаху, захеканий, розчервонілий буквально влітає на сцену. Ніхто не встиг й отямитися, як концерт розпочався (8).

Втретє презентація відбулася у Луцьку, 30 травня 2018 року, у Волинському коледжі культури і мистецтв імені І. Ф. Стравінського, також за участі композитора, який зіграв фортепіанну програму з творів Б. Лятошинського і своїх власних творів. Треба сказати, що за того приїзду Олександра Козаренка до Луцька (як і до Івано-Франківська, між іншим) вдалося також зробити передачу з ним на радіо.

Запам'яталося, що перед концертом Олександр Володимирович «відпросився» прогулятися Луцьком наодинці, щоб зосередитися і настроїтися. Повернувся сумний-пресумний. – Що сталося? – Сумно тут, у вас. Кругом сині бані церков. Тоді мені здалося, що він як істинно мистецька натура просто «капризує» і «хандрить». Але насправді він, хоч і дивився на моє місто збоку, проте бачив глибше і краще, ніж я.

Із великим успіхом зігравши програму в коледжі (хоч і не все гладко, що було чути, і чого він сам не приховував), Олександр Володимирович артистично вклонився роялю і поцілував інструмент (цей жест, до якого він ставився як до вияву чогось священного, я бачила потім ще раз, наскільки пригадую, в нашій філармонії). Думаю, він був добре продуманий наперед і повторюваний неодноразово. Проте в такому вигляді, як довелося його бачити мені, то був не ефектний прийом, то було сокровенне. Він немов прощався. На той час вже рідко писав твори, розумів, що добігає до кінця і його кар'єра концертуючого піаніста.

У жовтні цього ж, 2018-го, року Олександр Володимирович зіграв програму «Українська фортепіанна мініатюра» в Луцькому Палаці культури в рамках фестивалю «Стравінський та Україна». Планувалася «Українська скрипкова соната», однак в останній момент захворіла Лідія Шутко, тож прийшлося в авральному режимі перебудуватися (13).

Презентація в Коломиї взагалі була така врочиста, як Великодне свято. Вона відбулася чи не самого 24 серпня (або ж десь дуже близько біля того) і була приурочена до 55-річчя композитора. Завдяки контактам Олександра Володимировича з місцевим управлінням культури мене поселили в розкішні апартаменти. Кращих я в моєму скромному вчительському житті ніколи собі не дозволила. Сама презентація відбулася в Коломийському музеї історії міста. Там панувала атмосфера виняткової любові, гостинності, затишності, все вийшло дуже неофіційно і гарно. Серед тих, хто прийшов привітати Олександра Володимировича, – начальник управління культури Коломийської міської ради п. Уляна Мандрусак. Я не могла не відзначити для себе її високу освіченість та зацікавленість у підтримці культурних ініціатив земляків, а також – глибоку повагу до Олександра Володимировича. Також прийшли привітати Олександра Козаренка представники місцевого духовенства. Серед виступаючих був і професор Юрій Павлович Ясіновський, з сім'єю якого та ним самим Олександра Козаренка пов'язували роки навчання та тривалої творчої співпраці. Звичайно, тут була і п. Ганна Карась, і поетеса Софія Майданська, з якою нам випало випити кави у кав'ярні неподалік та для мене з'явилася можливість поспостерігати, з якою повагою і любов'ю вона ставилася до Олександра Володимировича.

Запам'яталося, як Юрій Ясіновський дозволив собі промовити, що О. Козаренко – великий композитор і піаніст, але не науковець, що я тут же заперечила. Бо його твердження було суцільно результатом його особистого, дуже вузького уявлення про методологію музикознавства, яка, на його думку, мала би бути суцільно джерелознавчою, текстологічною, яку традиційно застосовують до вивчення середньовічної музики, і з якою семіологічні тексти мають так само мало спільного, як, наприклад, теологічні тексти з текстами постструктуралістів. Юрій Павлович залишився при своїй думці, я при своїй, а коломийське товариство в цілому, не вникаючи в такі тонкощі, зробило вигляд, що все так і має бути.

Захист. Після презентаційного марафону наші стосунки з Олександром Козаренком погіршилися. Він вперто і показово нехтував своїм здоров'ям. Ми по-різному ставилися до

складних поточних політичних подій в країні. Те і інше ускладнювало наше спілкування. Я уникала телефонувати Олександрові Володимировичу. Він регулярно телефонував мені на день народження, оскільки був краще вихованим, ніж я. Я говорила йому про перспективи другого видання, хоча насправді мало вірила в це: ні часу, ні грошей на це практично не залишилось.

Я також не запросила Олександра Володимировича на мій захист в НМАУ, який півроку відкладався у зв'язку з коронавірусом (планувався 27.05.2020, відбувся – 28.10.2020). Чесно кажучи, з одного боку, я розуміла, що дисертація, яка вийшла в результаті, не дорівнювала монографії (в дисертації лише один з чотирьох розділів стосувався творчості О. Козаренка). З іншого боку – не хотіла лишніх нервів: не була впевнена, що все буде гладко.

Однак, в день захисту я зустріла Олександра Володимировича біля НМАУ. Діватися було нікуди: прийшлося вибачитися і запросити, проте він відмовився. Під час захисту в залі я помітила п. Ореста Сліпака. Ми не були настільки близькими, щоб він цікавився моїм захистом. То було діло рук Олександра Козаренка.

Трохи пізніше, на прохання моїх колег піаністок, я попросила Олександра Володимировича про написання твору спеціально для їхнього фортепіанного дуету. Але він подарував твір, написаний раніше.

Пам'яті Козаренка. Передчасний відхід Олександра Володимировича був для мене, як і для багатьох інших, шоком. Я знала, що він хворіє, завдяки тій інформації, яку висвітлювали в мережі інтернет франківчани, передусім п. Роман Дзунда. Однак я не могла припустити, що все закінчиться так швидко і так сумно.

Шок був таким сильним, що я не могла зібратися й написати спогади до збірки, яку готувала до друку невтомна п. Ганна Карась. Однак, спромоглася прорецензувати цю чудову книгу, на прохання п. Юрія Ясіновського, який попросив мене про це через п. Б. Кіндратюка. Ця рецензія, як планувалося, мала би бути опублікованою у черговому випуску наукового збірника УКУ «Калофонія». Але оскільки вже близько року це видання так і не вийшло, і я не впевнена, що воно таки вийде, тим більше точно не у електронному форматі, дозволю собі навести цей текст тут.

«НАЗИВАЙ МЕНЕ САШКОМ»

Рецензія на книгу «Олександр Козаренко: недочитана партитура життя... Спогади про митця»: науково-публіцистичне видання / концепція видання, упорядкування та редакція доктора мистецтвознавства, професора Ганни Карась; ідея видання та упорядкування Романа Дзунди. Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2023. 352 с.; іл.

Книга «Олександр Козаренко: недочитана партитура життя...» – зібрання спогадів про видатного українського композитора Олександра Козаренка, винятково багатогранного і талановитого у всіх проявах його творчої індивідуальності, який пішов з життя, не доживши до 60-ти річчя...

Складена на добровільній основі усіма, хто зголосився взяти участь у цьому проєкті, книга стала вшануванням імені Музиканта, якому судилося буквально з перших кроків у мистецтві стати улюбленцем публіки, заслужити повагу й захоплення всіх, хто його знав. Разом з тим, як це буває, коли за справу беруться люди талановиті, книга перевершила покладені на неї очікування. З одного боку, українська спільнота отримала багатий фактологічний біографічний матеріал, зібраний в одному фоліанті, по суті – оригінальну творчу біографію Маєстро, написану в невимушеній сповідальній формі, в яку кожен з дописувачів вклав часточку своєї душі і свого відчуття хвилюючої причетності. З іншого – читач отримав змогу побачити хоч і дуже фрагментарну, сегментовану, але від того не менш правдиву і яскраву картину життя мистецької спільноти українців останніх півстоліття, адже йдеться в ній і про концерти, і про театральні постановки, і про фестивальний рух, і про освітній процес. Ба більше, за фактами творчої біографії композитора дуже виразно чути не лише голос її головного Автора. В цій книзі, як і в житті, Олександр Козаренко являється перед читачем не самотнім, а в оточенні щирих друзів, голоси яких сплітаються експресивним суголоссям любові і шани.

До книги «Олександр Козаренко: недочитана партитура життя...» увійшли спогади понад шістдесяти авторів, одні написані як безпосередній емоційний відгук на відхід композитора, інші – як докладно зібрані фактологічні історії чи майстерні публіцистичні есе, частина – переклади опублікованого раніше. Окрім спогадів,

у книгу уведено статтю Олександра Козаренка з «Art Line» «Геть від абсурду!» (1997) і стенограму його ж інтерв'ю, записаного в рамках учнівської конференції «Мистецтво без меж: шлях до науки» (2020), що, таким чином, дало змогу співставити два лики Олександра – зрілого майстра, який впевнено сходиться на свій творчий Олімп, і того, який вже «поволі відходив... спочатку як композитор, що (за словами самого музиканта) вже все, що мав сказати, сказав, піаніст, який через карантин, а далі війну, перестав концертувати...» (Тарас Дубровний).

Серед авторів спогадів – письменники, поети, журналісти, композитори, виконавці, музикознавці, педагоги, актори, диригенти, піаністи, вокалісти, однокурсники, студенти, аспіранти, докторанти... Локації описуваних подій вигадливо сплітають Лабіринт унікального творчого шляху Маестро – Коломия, Київ, Львів, Ніжин, Вільнюс, Ворзель, Івано-Франківськ, Одеса, Вюрцбург, Краків, Хмельницький, Мюнхен, Будапешт, Маріуполь, Луганськ, Северодонецьк... Читач зустрічає свого кумира в залах театрів, музеїв, філармоній, на фестивалях, конференціях, радіо і телепередачах, на лекціях і концертах, в академіях та університетах, на вулицях, в парках, в купе залізничних вагонів, в кав'ярнях, нарешті вдома – у скромній однокімнатній львівській квартирі, з піаніно, книжковою шафою та унікальним прижиттєвим «коломиїським» фото Миколи Лисенка в серванті...

Маестро аплодують і присвячують вірші, захоплюються й поблажливо прощають легковажні витівки, але й заздять, обмовляють, б'ють у спину...

Куди б не потрапляв Сашко Козаренко – він завжди в центрі уваги. До нього не можна було бути байдужим. «Для кожного він мав вільну хвилину, добре слово, влучний жарт... щиро захоплювався будь-яким проблиском творчості й таланту – і це захоплення транслював усім оточуючим. Як такого щирого й безпосереднього можна було не любити?» (Юрій Чекан).

Книга написана багатою емоційною мовою. На кожній її сторінці – скарби дорогоцінної інформації про історію виникнення і виконання творів композитора, про те, яким сприймали Олександра його друзі, учні, яким саме він запам'ятався їм з часів знайомства, про студентські роки, про його доброзичливу натуру, відзивчивість і допомогу всім, хто потребував,

про органічно притаманну йому незникненну радість відкриття, безмежність дару розуміти і осягати, любов до філософії і високої літератури, про його артистизм та іскрометні дотепи, але й про вразливість, іронію, депресії, нездійснені творчі задуми...

Важливу частину книги складають кілька сотень фотографій різних часів, цінним є список відеозаписів творів і виконань з QR-кодами.

Те, що завдяки невичерпній енергії і рідкісній громадянській відповідальності п. Ганни Карась ця книга спогадів була упорядкована і видана, ба більше, в такому опатному форматі, є величезною удачею для всіх, хто цінує пам'ять про Олександра Козаренка. Завдяки п. Ганні, передусім, але й кожному, хто хоч якоюсь мірою причетний до її виходу у світ, Сашко тепер назавжди посеред нас... «Завжди привітний, усміхнений, невгамовний, одержимий планами, вічно кудись поспішаючий...» (Юрій Василевич)

Я досі шкодую, що мені так і не вдалося долучитися до цієї книги спогадів більше, ніж рецензію. Однак, тішуся, що вийшло підготувати про Олександра Володимировича публікацію інформаційного характеру, яка одразу планувалася як стаття для іноземної аудиторії, і яка була написана невдовзі після відходу композитора на замовлення Стаса Невмержицького та очолюваного ним видання «The Claquers». Стаття вийшла під назвою «Олександр Козаренко. Місячний П'єро української музики» [2 ; 18]. Тішуся також, що в березні 2024 року в рамках фестивалю-конкурсу «Українська музика в часі і просторі», що проходив на базі Дрогобицького музичного коледжу, і в рамках якого був запланований Концерт, присвячений пам'яті Олександра Володимировича, я мала змогу сказати, як на мій погляд, днякі важливі слова про Олександра Козаренка, звернені до учасників цього проєкту (5).

Висновки. На завершення хочеться сказати, що, поза всяким сумнівом, Олександр Козаренко є масштабною, знаковою фігурою в українській музиці кінця ХХ – початку ХХІ століття. Попри відміряний йому короткий життєвий шлях, Олександр Володимировичу вдалося зробити значно більше, ніж може на те сподіватися не те, що пересічна людина, а й ті, кого Бог наділив значно більшими талантами і відповідальністю. Як людина Олександр Коза-

ренко був далекий від ідеалу, однак його людська неідеальність стократно компенсувалася винятковою творчою справжністю. Він нале-

жав до тих небагатьох, які здатні жертвувати всім заради улюбленої справи. Для нього такою була Музика. Вона Його обрала назавжди.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Іванова С. Олександр Козаренко: розмова з ювіляром. *Zbrucʹ*. 2013. 26 серп. URL : <http://zbruc.eu/node/11971> (дата звернення 19.08.2024).
2. Коменда О. Олександр Козаренко. Місячний П'єро української музики. *The Claquers*. 2023. 31 жовт. URL : <https://theclaquers.com/posts/12126> (дата звернення 19.08.2024).
3. Коменда О. І. Олександр Козаренко: піаніст, композитор, музикознавець. Луцьк : Вежа-Друк, 2017. 252 с.
4. Лань О. Олександр Козаренко: «На жаль, Львів мене не сприйняв. Можливо, я сам у цьому винен...». *Високий замок*. №210 (4834). 2005. 4 трав.
5. Олександр Козаренко. Про композитора, піаніста, музикознавця говорить Ольга Коменда. 18.03.2024. URL : <https://www.youtube.com/live/VPJujDMjEjI> (дата звернення 19.08.2024).
6. Олександр Козаренко: недочитана партитура життя... Спогади про митця: науково-публіцистичне видання / конц. вид., упоряд., ред. д-ра мистецтвознав., проф. Г. Карась; ідея вид., упоряд. Р. Дзунди. Івано-Франківськ : Прикарпат. нац. ун-т ім. В. Стефаника, 2023. 352 с.
7. Павлишин С. Композитори-лірики. *Музика*. 1993. №3. С. 3–4.
8. Презентація монографії Ольги Коменди – «Олександр Козаренко. Піаніст. Композитор. Музикознавець». URL : <https://www.youtube.com/watch?v=xQolRPFUe4> (дата звернення 19.08.2024).
9. Савчук М. Ювілейні акорди Олександра Козаренка у рідній Коломиї. *Українська музика*. 2013. №3. С. 144–146.
10. Строй І. Простір Таїни: Олександр Козаренко грає музику Лисенка. *Поступ*. 2003. 23 квіт.
11. Україна – Стравінський – сучасна музична культура, ч. 3. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=35E4UfLzWiY> (дата звернення 19.08.2024).
12. Україна – Стравінський – сучасна музична культура, ч. 4. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=zwne5IqJ7HY&t=4s> (дата звернення 19.08.2024).
13. Українська фортепіанна мініатюра, грає Олександр Козаренко, Луцьк, вступне слово Ольга Коменда, 2018. URL : <https://www.youtube.com/watch?v=iBR3ES2CxUY> (дата звернення 19.08.2024).
14. Чекан О. Зустрічі з минулим: Олександр Козаренко. *Mama Che*. URL: <http://mamache.wordpress.com/2010/10/23> (дата звернення 19.08.2024).
15. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка (про індивідуальний вимір інтонаційного образу світу у камерній творчості 90-х років). *Festschrift кафедри історії музики етносів України та музичної критики НМАУ*. Ніжин : Вид. ПП Лисенко М.М., 2014. С. 189–198.
16. Чекан Ю. Музичний світ Олександра Козаренка. *Музика*. 1996. №3. С. 3, 15.
17. Швець-Савицька Н. У сорокаліття композитора, п'яніста і музиколога Олександра Козаренка. *Наукові збірки ЛДМА ім. М. Лисенка*. 2005. №10 (13). С. 360–365.
18. Komenda O. Oleksandr Kozarenko. Pierrot Lunaire of Ukrainian Music. *The Claquers*. 2024. 07 January. Translated from Ukrainian: Lesya Lantsuta Brannman. Retrieved from : <https://theclaquers.com/en/posts/12528>

REFERENCES:

1. Ivanova, S. (2013). Oleksandr Kozarenko: rozmova z yuviliarom [Oleksandr Kozarenko: conversation with the jubilee]. *Zbrucʹ*. Retrieved from : <http://zbruc.eu/node/11971> [In Ukrainian].
2. Komenda, O. (2023). Oleksandr Kozarenko. Misiachnyi Piero ukrainskoi muzyky [Oleksandr Kozarenko. Pierrot Lunaire of Ukrainian Music]. *The Claquers*. Retrieved from : <https://theclaquers.com/posts/12126> [In Ukrainian].
3. Komenda, O. I. (2017). Oleksandr Kozarenko: pianist, kompozytor, muzykoznavets [Oleksandr Kozarenko: pianist, composer, musicologist]. Lutsk : Vezha-Druk [In Ukrainian].
4. Lan, O. (2005). Oleksandr Kozarenko: “Na zhal, Lviv mene ne spryiniav. Mozhlyvo, ya sam u tsomu vynen...” [“Unfortunately, Lviv did not accept me. Perhaps, I myself am to blame for this...”]. *Vysokyi замок, 210 (4834)* [In Ukrainian].
5. Oleksandr Kozarenko. Pro kompozytora, pianista, muzykoznavtsia hovoryt Olha Komenda [Oleksandr Kozarenko. Olha Komenda talks about the composer, pianist, musicologist]. Retrieved from : <https://www.youtube.com/live/VPJujDMjEjI> [In Ukrainian].
6. Karas, H. & Dzunda, R., ed. (2023). Oleksandr Kozarenko: nedochytana partytura zhyttia... Spohady pro myttsia [Oleksandr Kozarenko: the unread score of life... Memories of the artist]. Ivano-Frankivsk : Prykarpat. nats. un-t im. V. Stefanyka [In Ukrainian].

7. Pavlyshyn, S. (1993). Kompozytory-liryky [Lyric composers.]. *Muzyka*, 3, 3-4. [In Ukrainian].
8. Prezentatsiia monohrafii Olhy Komendy – «Oleksandr Kozarenko. Pianist. Kompozytor. Muzykoznavets» [Presentation of Olha Komenda's monograph – "Oleksandr Kozarenko. Pianist. Composer. Musicologist"]. Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=xQolRPFUEe4> [In Ukrainian].
9. Savchuk, M. (2013). Yuvileini akordy Oleksandra Kozarenka u ridnii Kolomyi [Jubilee chords of Oleksandr Kozarenko in his native Kolomyia]. *Ukrainska muzyka*, 3, 144-146 [In Ukrainian].
10. Stroi, I. (2003). Prostir Tainy: Oleksandr Kozarenko hraie muzyku Lysenka [Space of Mystery: Oleksandr Kozarenko plays Lysenko's music]. *Postup* [In Ukrainian].
11. Ukraina – Stravinskyi – suchasna muzychna kultura [Ukraine – Stravinsky – modern musical culture], 3. Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=35E4UfLzWiY> [In Ukrainian].
12. Ukraina – Stravinskyi – suchasna muzychna kultura [Ukraine – Stravinsky – modern musical culture], 4. Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=zwne5IqJ7HY&t=4s> [In Ukrainian].
13. Ukrainska fortepianna miniatiura, hraie Oleksandr Kozarenko, Lutsk, vstupne slovo Olha Komenda [Ukrainian piano miniature, played by Oleksandr Kozarenko, Lutsk, introduction by Olha Komenda]. Retrieved from : <https://www.youtube.com/watch?v=iBR3ES2CxUY> [In Ukrainian].
14. Chekan, O. (2010). Zustrichi z mynulym: Oleksandr Kozarenko [Meetings with the past: Oleksandr Kozarenko]. *Mama Che*. Retrieved from : <http://mamache.wordpress.com/2010/10/23> [In Ukrainian].
15. Chekan, Yu. (2014). Muzychnyi svit Oleksandra Kozarenka (pro individualnyi vymir intonatsiinoho obrazu svitu u kamernii tvorchoosti 90-kh rokiv) [The musical world of Oleksandr Kozarenko (about individual dimension of the intonation image of the world in chamber music of the 1990s)]. *Festschrift kafedri istorii muzyky etnosiv Ukrainy ta muzychnoi krytyky NMAU*. Nizhyn : Vyd. PP Lysenko M.M., 189-198 [In Ukrainian].
16. Chekan, Yu. (1996). Muzychnyi svit Oleksandra Kozarenka. *Muzyka*, 3, 3, 15 [In Ukrainian].
17. Shvets-Savytska, N. (2005). U sorokalittia kompozytora, pianista i muzykoloha Oleksandra Kozarenka [Composer, pianist and musicologist in his forties Oleksandr Kozarenko]. *Naukovi zbirky LDMA im. M. Lysenka*, 10 (13), 360-365. [In Ukrainian].
18. Komenda, O. (2024). Oleksandr Kozarenko. Pierrot Lunaire of Ukrainian Music. *The Claquers*, transl. from Ukrainian: Lesya Lantsuta Brannman. Retrieved from : <https://theclaquers.com/en/posts/12528> [In English].

УДК 78.071.1:[78.089.1:782.8](477)»19/20»

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-5>

Наталія МАЛЮКОВА

аспірантка третього року навчання, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вулиця Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 02000

ORCID: 0009-0007-0001-7311

Бібліографічний опис статті: Малюкова, Н. (2024). Лібрето як інструмент створення музичних образів у мюзиклі «Екватор» Олександра Злотника. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 35–39, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-5>

ЛІБРЕТО ЯК ІНСТРУМЕНТ СТВОРЕННЯ МУЗИЧНИХ ОБРАЗІВ У МЮЗИКЛІ «ЕКВАТОР» ОЛЕКСАНДРА ЗЛОТНИКА

Стаття присвячена осмисленню ролі лібрето у процесі створення мюзиклу. **Метою** статті є визначення специфіки роботи Олександра Злотника із лібрето мюзиклу «Екватор». Визначено, що лібрето є ключовим елементом мюзиклу, оскільки слугує основою для розвитку сюжету, формування персонажів та вираження емоційної атмосфери. Презентовано, що у мюзиклі «Екватор» О. Злотника, лібрето відіграє особливу роль, оскільки воно не лише задає рамки для музичної та сценічної інтерпретації, але й визначає структуру твору та його стилістичну єдність. **Методологія** дослідження базується на комплексному аналізі тексту лібрето (російського та його українського перекладу) та музичної партитури мюзиклу, що дозволило простежити зв'язок між поетичною та інтонаційною драматургією. Зокрема були використані методи історичного музикознавства, а також текстувальний аналіз для дослідження структури та змісту лібрето. **Наукова новизна** статті полягає у першому осмисленні ролі лібрето у створенні музичних образів саме у контексті мюзиклу «Екватор» Олександра Злотника. **Висновки.** Досліджено, як текстові характеристики лібрето впливають на розвиток музичної драматургії твору, формування характерів персонажів та створення емоційного фону. Виявлено, що лібрето «Екватору» є не лише сценарним кістяком, але й активним учасником музично-образного творення, що суттєво збагачує художній зміст мюзиклу. Акцентовано, що український переклад лібрето мюзиклу «Екватор» Олександра Злотника виконує багатоаспектну функцію у зміні музичних образів: визначає тематичні лінії, на яких будується музична драматургія, слугує основою для розвитку персонажів, їхніх внутрішніх конфліктів і взаємодій тощо. Продемонстровано, що лібрето не лише забезпечує текстову основу для музичного твору, але й сприяє поглибленню його художньої цілісності через тісну взаємодію літературний образ-інтонаційний образ.

Ключові слова: сучасна українська музика, мюзикл, творчість Олександра Злотника, художній переклад.

Nataliia MALYUKOVA

postgraduate student in the third year of study, National Academy of Culture and Arts Managers, 9 Lavrska St, Kyiv, Ukraine, 02000

ORCID: 0009-0007-0001-7311

To cite this article: Malyukova, N. (2024). Libreto yak instrument stvorennia muzychnykh obraziv u mizuzykli «Ekvator» Oleksandra Zlotnyka [The libreto as a tool for creating musical portraits in the musical “Equator” by Oleksandr Zlotnyk]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 35–39, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-5>

THE LIBRETO AS A TOOL FOR CREATING MUSICAL PORTRAITS IN THE MUSICAL “EQUATOR” BY OLEKSANDR ZLOTNYK

The article explores the pivotal role of the libretto in the creation of musical imagery within the musical “Equator” by Oleksandr Zlotnyk. **The purpose of the work** is to determine the specifics of Oleksandr Zlotnyk’s work from the libretto of the musical “Equator”. The study reveals that in “Equator” the libretto does not merely provide a framework for musical and stage interpretation but also plays a crucial role in defining the work’s structural and stylistic unity.

The research methodology involves a comprehensive analysis of both the original Russian libretto and its Ukrainian translation, alongside a detailed examination of the musical score. This approach allows for an in-depth exploration of the relationship between the poetic content of the libretto and the intonational dramaturgy of the music. Methods from

historical musicology were employed, along with textual analysis, to scrutinize the structure and content of the libretto. **Scientific innovation** of the article lies in its pioneering analysis of the libretto's role in the creation of musical images specifically within the context of "Equator". **Conclusions.** The study highlights how the textual characteristics of the libretto influence the musical dramaturgy, shaping character development and establishing the emotional tone of the work. It uncovers that the libretto in "Equator" serves not only as the narrative backbone but also as an active participant in the musical and figurative creation, significantly enriching the artistic content of the musical. The article emphasizes the multifaceted function of the libretto in transforming musical images, particularly in its Ukrainian translation. It demonstrates how the libretto establishes thematic lines that underpin the musical drama, supports character development, and articulates internal conflicts and interactions. Moreover, the study shows that the libretto's interaction with the musical score deepens the artistic integrity of the work, creating a seamless blend of literary and musical imagery that enhances the overall impact of the musical.

Key words: modern Ukrainian music, musical, work of Oleksandr Zlotnyk, artistic translation.

Актуальність проблеми. Лібретто є одним із центральних компонентів музично-театрального жанру мюзиклу. Під час формування загальної художньої та інтонаційної концепції саме лібретто часто стає точкою відліку для композитора, адже є носієм текстової основи мюзиклу, спрямовує розвиток сюжету та частково формує характери персонажів і визначає рівень їх взаємодії. Дослідження оновленого україномовного лібретто мюзиклу «Екватор» сучасного українського композитора Олександра Злотника у контексті діалогу літературний образ – музичний образ є актуальною проблемою вітчизняного мистецтвознавства, адже розкриває нові грані творчості митця.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідженням лібретто як сюжетної та драматичної першооснови спектаклів активно займаються мистецтвознавці різного профілю. Симптоматично, що попри свою поширеність у полі використання, сам термін «лібретто» є дещо невизначеним і дещо розмитим, адже часто осмислюється як суто літературне дітище. Німецький дослідник-лібретолог Александр Рудольф приходять до центрального висновку, що «лібретто як літературний жанр не може існувати цілковито незалежно від музичних умовностей» (Rudolph, 2015, с. 398).

Осмислюючи поняття лібретто у координації із поняттям сюжет науковець На Ванг зазначає: «сюжет слід розглядати як своєрідний комунікативний механізм відображення певних фактів життя та художньо цілеспрямовану систему подій. Зазначена художня доцільність зумовлює вільне трактування та вільне трактування порядку подій у порівнянні з реальним життям, тобто має свою подієву логіку, на яку слід особливо звернути увагу» (Wang, 2020, с. 109).

Український дослідник балету Олександр Чепалов осмислюючи балетне лібретто наводить

універсальну для музично-театральних вистав ідею: «лібретто для глядачів <...> може допомогти в концептуальному аналізі твору, тобто достеменно розумінні ідей і творчих завдань його авторів» (Чепалов, 2021, с. 12). Можна розширити цю думку, адже лібретто є тим літературним базисом з яким активно працює композитор на шляху створення музичних образів, які би відповідали задумам лібретиста. Не менш складним завданням стає і робота з величезним масивом тексту, який у мюзиклах, на відмінну від балету, має отримати звукову репрезентацію.

Мета дослідження – визначити специфіку роботи Олександра Злотника із лібретто мюзиклу «Екватор».

Виклад основного матеріалу дослідження. Творча продуктивність українського композитора, Народного артиста України Олександра Злотника (нар. 1948) у жанрі мюзиклу вражає. У доробку митця налічується 19 мюзиклів: «Хай живе кохання!» (1979), «Золоте курча» (1979), «Хоробрий барабан та його друзі» (1985), «Кохання – книга золота» (1987), «Хрещена мати» (1988), «Евеліна» (1998), «Екватор» (2003), «Сорочинський ярмарок» (2006), «Кіт без чобіт» (2008), «Одеса хоче пити» (2012), «Святий Миколай» (2014), «Все золото світу» (2015), «Пригоди Сиріжжкі» (2016), «Гудзульки королеви» (2016), «Шури-мури» (2017), «Тера інкогніто» (2017), «Де вона самотність – дивина?» (2018) (Злотник, 2019, с. 222–223), а також «12 стільців» (2021) і «Золоте теля» (2023)

Мюзикл «Екватор»¹, прем'єра якого відбулася 3 листопада 2003-го року, – став першим мюзиклом бродвейського типу в Україні, який був репрезентований зірковим складом як постановників, так і виконавців. До команди

¹ Цікавим є факт, що назву мюзиклу запропонувала дружина композитора – Ольга Злотник.

творців увійшли: український поет Олександр Вратарьов, який став автором лібрето, режисер – Віктор Шулаков, генеральний продюсер Алан Голлі (Alan Holly), хореограф – Андрій Єр'омін, художник – Владлен Одуденко.

Не менш показовим став і склад виконавців. О. Злотник повністю особисто відбирав виконавці мюзиклу. За його свідченнями², він прослухав більше 500 молодих виконавців із різних закладів мистецької освіти: Київський національний університет культури і мистецтв, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені Івана Карпенка-Карого і Київська муніципальна академія музики ім. Р. М. Глієра. Так, головні ролі виконували студенти старших курсів цих закладів, які пізніше стали зірковими представниками українського шоу-бізнесу: Тетяна Лібераман (відома як Тіна Кароль), Василь Бондарчук, Ірина Розенфельд, Олександр Тищенко (відомий як Alex Luna), Світлана Лобода, Василь Лазарович, Юрій Ковальчук, Денис Барканов тощо.

Постановка «Екватору» була наймасштабнішим і найдорожчим на той час музичним проектом України. Тим не менш, попри те, що на колосальну постановку було витрачено близько 1,2 мільйони доларів, мюзикл не став репертуарним і був знятий з прокату після 38 вистави. Осмислюючи причини швидкого сценічного життя «Екватору», дослідниця І. Зайцева пише: «український “Екватор”, створений за бродвейськими традиціями функціонування жанру мюзиклу, подивилися більше як 17 тисяч глядачів. Проте, як стало зрозуміло вже в першому сезоні 2003–2004 років, західна модель постановки мюзиклу на вітчизняній сцені з різних причин не прищепилася» (Зайцева, 2017, с. 263).

Утім, науковиця жодним чином не бере до уваги соціокультурні події в Україні того часу. По-перше, це Помаранчева Революція, яка на певний час загальмувала потік українського глядача до театрів. По-друге, через успіх мюзиклу, виконавці головних ролей змогли почати робити сольні кар'єри, які, як показав час є досить успішними і до нині. По-третє, перший український мюзикл бродвейського типу мав своє лібрето російською мовою, а отже частково був розрахований і на пост-радянського глядача

у Росії та інших країнах СНД, утім історичні причини стали на заваді гастрольних турів.

Подібну скерованість мюзиклу «на схід» відмічає український дослідник А. Бондаренко: «спільність із російською радянською інтонаційною практикою більше властива російськомовному мюзиклу “Екватор” О. Злотника» (Бондаренко, 2022, с. 83). Можна дещо не погодитися з науковцем, адже подібна інтонаційна практика була притаманна майже усій українській естраді кінця 90-х початку 2000-х років. Тут можна згадати історію становлення української естради. Так, дослідниця О. Зосім зазначає, що «традиційна естрадна пісня як стильовий напрямок, що базується на естетиці другої половини ХХ ст., є популярною серед виконавців та слухачів різного віку. Стильове розмаїття традиційної естрадної пісні пов'язано з тривалим часом формування української класичної естради та її художніми здобутками» (Зосім, 2022, с. 158).

Симптоматично, що у 2020 році О. Злотником і О. Вратарьовим було прийнято рішення зробити українськомовну версію мюзиклу «Екватор» і поставити його на сцені Національного Цирку України. Зміна мови лібрето спровокувала появу численних інтонаційних та драматургічних змін. Так, якщо в першому, російському варіанті мюзиклі на першому місці було слово і композитор працював вже з готовим поетичним текстом, то зовсім інакшою стала робота над українськомовним «Екватором», адже саме інтонація, і співвідношення музичний образ-літературний образ стали першочерговими імпульсами змін у лібрето. Дослідниця В. Зінченко пише, що «в музичному мистецтві в міжмедіальному художньому просторі на першому плані перебуває музичний текст, який відтворює „коди” інших видів мистецтв» (Зінченко, 2021, с. 156). Саме цю функцію «відтворення кодів», зокрема національних, можна побачити у роботі композитора із оновленим лібрето.

Як відомо, мюзикл «Екватор» презентує низку історій-видінь із життя відомого дослідника ХІХ століття Миколи Миклухо-Макля (1846–1888) – його поїздки до Гайдельбергу, Санкт-Петербургу, Сіднею, цікаві зустрічі з папуасами, аборигенами, тубільцями тощо, та насиченою любовною лінією – пошуки коханої, романи, трикутники тощо.

² З особистої розмови 05.06.2024.

Українська версія мюзиклу, яка має ще й робочу назву «Нічого, крім любові» – одразу зміщує акцент з героїчних подорожей на інтимні переживання головного героя. Саме лібрето, яке є носієм сюжету і визначає послідовність подій стає основним елементом драматургії, структурує сюжет і визначає послідовність подій.

Так, в оновленій версії мюзиклу зникає сцена балу у Санкт-Петербурзі, викреслений персонаж імператора Олександра II і майже знищена любовна лінія з фрейліною Оленою Павлівною. Драматургічний аспект лібрето сприяє створенню напруги та емоційної динаміки головним чином між світом західним із його вишуканістю і культурою та світом дикунським із його пристрастями і гострими почуттями.

Варто відзначити, що важливою функцією лібрето є його образотворча роль. Саме лібрето, допомагає композитору відчувати атмосферу як загальну, так і ритмічну, інтонаційну, забезпечуючи гармонійну єдність між текстом і музикою. Нововведенням версії 2020 року стало привнесення українського контексту в мюзикл. Показово, що головний герой Маклай – має українське козацьке коріння за батьківською лінією, який був родом із Стародуба Чернігівської губернії. Наразі існує садиба-музей М. Миклухо-Маклая у с. Гамарня, біля Малину, де жила мати і брат дослідника, а сам Микола відвідував їх там. Орієнтуючись на це, оновлений мюзикл відкривається сценою Маклая біля річки у Малині, де О. Злотник підкреслює факт українського походження дослідника музикою, створюючи номер у стилі української народної пісні.

Особливо важливою функцією лібрето є роль сценічного керівництва. Саме у лібрето визначено центральне розташування персонажів на сцені, їх рухи, жести та міміку. Це допомагає режисерові і хореографу створити цілісну сценічну картину, де кожен елемент – від декорацій до костюмів – підпорядкований загальній ідеї постановки. Лібрето, таким чином, є своєрідним сценарієм, який поєднує в собі текст, музику і сценічне втілення. О. Оганезова-Григоренко зазначає: «ритм у музично-сценічній дії мюзиклу має найширший спектр проявів, найрізноманітніше семантичне наповнення та технологічне застосування – від музичного розміру до внутрішнього темпоритму артиста, від пластичного аспекту до створення атмосфери

вистави навіть через зміни ритмів світлової апаратури» (Оганезова-Григоренко, 2022, с. 8). Найбільш показово тут є сцена папуасів, яка цілковито побудована на ритмічній пульсації.

Окрім цього український варіант лібрето збагатив інтонаційну мову, адже як відомо, українська є більш сприятливою для застосування у вокальному амплуа. Як зауважує, А. Хуторська «специфіка прояву художнього синтезу пов'язана з триєдністю компонентів вокальної музики – поєднанням і взаємовпливом поетичного тексту, вокальної мелодії та інструментального супроводу» (Хуторська, 2009, с. 8). Разом з тим, саме в тексті лібрето можна побачити цікаві ремарки О. Вратарьова, наприклад «Звісно, папуаси не такі поліглоти»³, що створює своєрідний коментар до попереднього дещо образливого тексту папуасів: «Біле, біле чмо – ми тебе з'їмо»⁴

Отже, українська версія лібрето мюзиклу – пропонує новий погляд на історію видатного дослідника, презентує його українське походження на вербальному та інтонаційному рівнях. Лібрето не лише встановлює основні наративні та драматургічні акценти, але й активно впливає на музичну тканину твору.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У процесі дослідження ролі лібрето в створенні музичних образів у мюзиклі «Екватор» Олександра Злотника було виявлено, що лібрето виступає не просто текстовою основою, а багатофункціональним елементом, який впливає на всі аспекти музичної драматургії. Лібрето визначає структурну єдність твору, формує тематичні лінії та сприяє глибшому розкриттю характерів персонажів. Через текстові характеристики лібрето досягається гармонійна взаємодія між літературними та музичними образами, що збагачує художній зміст мюзиклу та підсилює його емоційний вплив на аудиторію.

Особлива увага була приділена аналізу українського перекладу лібрето, який демонструє, як мовні та культурні нюанси можуть впливати на інтерпретацію музичних образів та їхнє сприйняття глядачем.

Перспективи подальших досліджень полягають у розширенні аналізу взаємодії лібрето та музичної драматургії в інших мюзиклах

³ Рукопис лібрето надано композитором авторці статті.

⁴ З рукопису лібрето

українських композиторів. Це може включати вивчення ролі лібрето в сучасних мюзиклах, де інноваційні підходи до тексту можуть кардинально змінювати традиційні уявлення про

музичні образи. Таким чином, подальші дослідження можуть значно збагачувати розуміння лібрето як ключового інструменту в створенні мюзиклів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бондаренко А. Мюзикл як інтонаційна практика. *Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство»*, 2022. (46), 78–86.
2. Зайцева І. Є. Деякі тенденції розвитку українського мюзиклу як мистецтва і галузі шоу-індустрії. *Молодий вчений*, 2017. (10), 262–267.
3. Зінченко В. Балет «Hopper» Максима Шалигіна: на перетині міжмедіальної інтерпретації та художнього перекладу. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*, 2021. (131), 154–166.
4. Злотник О. Й. Комунікативний простір музичного мистецтва України кінця ХХ – початку ХХІ століття. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. Дисертація на здобуття наукового ступеня кандидата мистецтвознавства за спеціальністю 26.00.01 «Теорія та історія культури». – Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Міністерство культури України. Київ, 2019. 254 с.
5. Зосім О. Л. Традиційна естрадна пісня: концептуалізація поняття. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*, 2022. (2), 153–158
6. Оганезова-Григоренко О. В. Почуття ритму як особлива форма усвідомлення інтонаційного враження (на прикладі творчого алгоритму артиста мюзиклу). *Музичне мистецтво і культура*, 2022. 1(35), 5–15.
7. Хуторська А. Й. Композиторська інтерпретація поетичного тексту як художній переклад (на прикладі камерно-вокальної музики) : автореф. дис ... канд. мистецтвознавства : 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський держ. ун-т мистецтв ім. І. П. Котляревського. Харків, 2009. 17 с.
8. Чепалов О. І. Балетне лібрето як предмет концептуального аналізу хореографічного твору (на матеріалі творів українських композиторів). *Танцювальні студії*, 2021. 4(1), 10–19
9. Rudolph A. (2015). *Für und Wider die Librettologie: Zu Geschichte und Kritik einer Librettoforschung des Gesangstheaters* (Doctoral dissertation).
10. Wang Na. (2020). Operas on Gogol's plots in the compositions of contemporary composers: from libretto to the problem of plotology. *Music Art and Culture*, 1(30), 106–111.

REFERENCES:

1. Bondarenko, A. (2022). Myuzykl yak intonatsiina praktyka [Musical as intonational practice]. *Visnyk KNUKIM. Serii "Mystetstvoznavstvo"*, (46), 78–86. [in Ukrainian].
2. Zaitseva, I. Ye. (2017). Deiaki tendentsii rozvytku ukrainskoho myuziklu yak mystetstva i haluzi shou-industrii [Some trends in the development of Ukrainian musical theater as an art form and a sector of the show industry]. *Molodyi Vchenyi*, (10), 262–267. [in Ukrainian].
3. Zinchenko, V. (2021). Balet "Hopper" Maksyma Shalyhina: na peretyni mizhmedialnoi interpretatsii ta khudozhnoho perekladu [The ballet "Hopper" by Maksym Shalyhin: At the intersection of intermedia interpretation and artistic translation]. *Naukovi Visnyk Natsionalnoi Muzychnoi Akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, (131), 154–166. [in Ukrainian].
4. Zlotnyk, O. Y. (2019). Komunikatyvnyi prostir muzychnoho mystetstva Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia [The communicative space of Ukrainian musical art at the end of the 20th – beginning of the 21st century] (PhD thesis). National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine. [in Ukrainian].
5. Zosim, O. L. (2022). Tradytsiina estradna pisnia: kontseptualizatsiia poniattia [Traditional pop song: Conceptualization of the notion]. *Visnyk Natsionalnoi Akademii Kerivnykh Kadriv Kultury i Mystetstv*, (2), 153–158. [in Ukrainian].
6. Ohanezova-Hryhorenko, O. V. (2022). Pocuttia rytmu yak osoblyva forma usvidomlennia intonatsiinoho vrazhennia (na prykladi tvorchoho alhorytmu artysta myuziklu) [The sense of rhythm as a special form of awareness of intonational impression (based on the creative algorithm of a musical theater artist)]. *Muzychne Mystetstvo i Kultura*, 1(35), 5–15. [in Ukrainian].
7. Khutorska, A. Y. (2009). Kompozytorska interpretatsiia poetychnoho tekstu yak khudozhnii pereklad (na prykladi kamernovo-vokalnoi muzyky) [Composer's interpretation of poetic text as artistic translation (based on chamber-vocal music)] (Abstract of doctoral dissertation). Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotliarevskyi, Kharkiv, Ukraine. [in Ukrainian].
8. Chepalov, O. I. (2021). Baletne libreto yak predmet kontseptualnoho analizu khoreografichnoho tvoriv (na materialii tvoriv ukrainskykh kompozytoriv) [Ballet libretto as a subject of conceptual analysis of a choreographic work (based on the works of Ukrainian composers)]. *Tantsiuvalni Studii*, 4(1), 10–19. [in Ukrainian].
9. Rudolph, A. (2015). *Für und Wider die Librettologie: Zu Geschichte und Kritik einer Librettoforschung des Gesangstheaters* [Pros and Cons of Librettology: On the History and Critique of Libretto Research in Vocal Theatre] (PhD thesis). [in German].
10. Wang, N. (2020). Operas on Gogol's plots in the compositions of contemporary composers: From libretto to the problem of plotology. *Music Art and Culture*, 1(30), 106–111. [in English].

УДК 781.7

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-6>

Анатолій МІНЕНКО

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

ORCID: 0000-0002-0348-3541

Бібліографічний опис статті: Міненко, А. (2024). Історичний контекст функціонування мідних духових інструментів у складі ансамблю «троїсті музики». *Fine Art and Culture Studies*, 4, 40–45, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-6>

ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ФУНКЦІОНУВАННЯ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У СКЛАДІ АНСАМБЛЮ «ТРОЇСТІ МУЗИКИ»

У дослідженні узагальнено історичний контекст функціонування мідних духових інструментів у складі національного інструментального ансамблю троїстих музик.

Мета статті полягає у дослідженні історичного контексту функціонування мідних духових інструментів в сучасному складі «троїстих музик», а також виконавські особливості ансамблю в контексті етномузикологічних досліджень.

Методологія дослідження складається з наступних методів: аналітичного, історико-хронологічного, узагальнювального, джерелознавчого та методу дедукції.

Наукова новизна полягає у дослідженні функціонування мідних духових інструментів в сучасному складі ансамблю троїстих музик.

Висновки. Функціонування мідних духових інструментів в сучасному складі «троїстих музик» пов'язано з розвитком народного ансамблевого виконавства, що від другої третини XIX століття усталилось у фольклорно-аматорському середовищі. Відтоді ансамблевий склад змінювався, що заклало основу для наукових спостережень діяльністю «троїстих музик» на тривалому історичному етапі. Від початку цей ансамблевий тип складався із скрипки, басолі та бубна, проте згодом використовувалися і мідні духові інструменти, такі як труба, тромбон, туба тощо. Мобільність конструкції духової групи та акустичні особливості, зокрема, сила звучання чи тембральна яскравість, стала тим чинником, що сприяв їх закріпленню у складі ансамблю. Це також впливало на популяризацію національної пісенно-інструментальної творчості, а також і на подальшу інтеграцію у вже сучасні форми виконання. Всі ці процеси впродовж тривалого часу фіксувалися в формі архівів народної музики, у документальних свідченнях, в аудіозаписах, а також у дослідницьких працях українських науковців-етномузикологів.

Ключові слова: мідні духові інструменти, інструментальна музика, ансамбль «троїсті музики», документування музичного фольклору, архіви народної музики, українська етномузикологія, етномузикознавчі дослідження.

Anatolii MINENKO

Third-year postgraduate student, Ivan Franko National University of Lviv, 1, Universytetska St, Lviv, Ukraine, 79000

ORCID: 0000-0002-0348-3541

To cite this article: Mینenko, A. (2024). Istorychnyi kontekst funktsionuvannia midnykh dukhovyykh instrumentiv u skladi ansambliu "troisti muzyky" [The historical context of the functioning of brass instruments as part of the "troisti muzyky" ensemble]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 40–45, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-6>

THE HISTORICAL CONTEXT OF THE FUNCTIONING OF BRASS INSTRUMENTS AS PART OF THE "TROISTI MUZYKY" ENSEMBLE

The study summarizes the historical context of the functioning of brass instruments as part of the national instrumental ensemble of the troisti muzyky.

The purpose of the article is to study the historical context of the functioning of brass instruments in the modern composition of the "troisti muzyky", as well as the performance features of the ensemble in the context of ethnomusicological research.

The methodology of the study consists of the following methods: analytical, historical and chronological, generalizing, source study, and deduction.

The scientific novelty of the study is to investigate the functioning of brass instruments in the modern composition of the troisti muzyky ensemble.

Conclusions. *The functioning of copper brass instruments in the modern composition of the “troisti muzyky” is associated with the development of folk ensemble performance, which has been established in the folklore and amateur environment since the second third of the nineteenth century. Since then, the ensemble composition has changed, which laid the foundation for scientific observations of the activities of the “troisti muzyky” over a long historical period. Initially, this ensemble type consisted of violin, bassoon, and tambourine, but later brass instruments such as trumpet, trombone, tuba, etc. were also used. The mobility of the brass group's structure and acoustic features, such as sound power or timbral brightness, were the factors that contributed to their consolidation in the ensemble. This also influenced the popularization of national song and instrumental music, as well as its further integration into already modern forms of performance. All these processes have been recorded for a long time in the form of folk music archives, documentary evidence, audio recordings, and in the research works of Ukrainian ethnomusicologists.*

Key words: *brass instruments, instrumental music, “troisti muzyky” ensemble, documentation of musical folklore, folk music archives, Ukrainian ethnomusicology, ethnomusicological research.*

Актуальність теми. Активний розвиток інструментальної музики відзначається не лише у сфері класичного виконавства ХХ століття. Інноваційні досягнення у сфері виконавських можливостей, а також урізноманітнення видозмін інструментів дозволило відчутно розширити і збагатити як темброву, так і жанрову палітри звучання. Водночас відбуваються т. зв. міграції інструментів у складі різних ансамблевих колективів. Такі зміни заторкнули також сферу фольклорного ансамблю «троїстих музик», до складу якого входять духові інструменти, функціональність яких потребує докладнішого дослідження в історичному контексті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Актуальність проблеми знайшла відображення в багатьох наукових працях сучасних мистецтвознавців, що розглядають різні грані національного ансамблевого виконавства. Інструментальну музику та музично-інструментальну культуру досліджують Н. Бовсунівська (Бовсунівська, 2017) та Н. Хай (Хай, 2007). Історичний контекст функціонування національних традицій народного інструментарію розглядають Л. Черкаський (Черкаський, 2015), І. Шрамко (Шрамко, 1970), І. Федун (Федун, 2019), О. Трофимчук (Трофимчук, 2005). Зосередження на традиційних народних ансамблях «троїстих музик» присутнє у працях І. Мацієвського (Мацієвський, 2002, с. 11), Л. Пасічняк (Пасічняк, 2017), П. Дрозда (Дрозда, 2008). Натомість наукове осмислення практикування ансамблевого виконавства та описи фонографії пам'яток розглядаються у працях І. Довгалюк (Довгалюк, 1999, 2012, 2022), Л. Добрянської (Добрянська, 2022). На цьому тлі узагальнення історичного етномузикознавства отримали висвітлення у працях А. Іваницького (Іваницький, 2005, 2009), В. Пасічника (Пасічник, 2013).

Проте виокремлення саме мідної духової групи в історичному розвитку ансамблевого виконавства у складі «троїстих музик» потребує докладнішого дослідження, що слугуватиме розвитку української музичної культури загалом.

Мета статті полягає у дослідженні історичного контексту функціонування мідних духових інструментів в сучасному складі «троїстих музик», а також виконавські особливості ансамблю в контексті етномузикологічних досліджень.

Виклад основного матеріалу. Історія появи сучасних мідних духових інструментів на території України пов'язана, перш за все, із процесами глобалізації. До цього в українській національній культурі використовувалися в основному такі духові інструменти як аерофони лабіальні (теленка, флюяра, сопілка-зубівка, сопілка-денцівка, півтораденцівка та дводенцівка, свиріль або кувиці, окарина або зозуля), аерофони лінгвальні (тростянка, ріжок, дідик, пищалка, дрімба, дуда або коза, гармонія, баян, сурма), аерофони амбушурні (трембіта, ріг, труба). Останні, амбушурні аерофони, можна вважати предтечами появи нового для України явища – мідних духових інструментів, хоча перші українські виконавці на трубах або тромбонах вже мали виконавський досвід завдяки трембіті.

Трембіта віддавна є відомим в Україні інструментом, що сприймається як символ української духової музики. Цей інструмент є конічною довгою трубкою, виконаною з дерева або металу, довжиною близько трьох метрів, з діаметром мундштукової частини 1.5–2 см, і раструба 5–7 см. Найчастіше трембіти виготовлялися з дерева, зокрема, найкращою деревиною вважалася смерека. Проте для пропонованої статті особливу цікавість становлять

металеві трембіти, так як всі вони мають необхідні ознаки мундштучного мідного духового інструменту. Це дозволяє впевнено стверджувати, що цей рід мідних духових інструментів не є абсолютно новим для українців, а навпаки, продовжує старовинну традицію. Як пише Ігор Шрамко: «Металеві трембіти такі ж давні, як і дерев'яні, – згадки про них стрічаємо у обрядових співанках язичницького часу. Виготовлялись вони з міді, бронзи, заліза та інших металів, а зараз майже виключно з бляхи» (Шрамко, 1970, с. 20).

Наступним предтечою появи мідних духових інструментів в Україні був ріг. Простота виготовлення цього музичного інструменту дозволила віднайти його в різних куточках світу. Якщо трембіта є інструментом карпатського регіону, то ріг є надбанням цілого людства. Найдавніші роги, що були знайдені в Європі відносяться до Бронзової ери (Lawergren, 1980), натомість в Україні найстаршим вважається ріг, знайдений під час розкопок Чорної могили поблизу м. Чернігова. Важливою віхою розвитку рогів було XVIII ст., коли з'явилися інструментальні ансамблі і оркестри, які супроводжували бали при графських і поміщицьких маєтках, зокрема, великі рогові оркестри Кирила Розумовського, Володимира Попова, Олександра Безбородька, Олексія Будлянського (Черкаський, 2003, с. 191).

Подібно до барокової труби, в українській народній традиції існувала також дерев'яна натуральна труба з ігровими отворами та мундштуком. Згадки про неї відомі ще з літописів X ст. На жаль, до сьогодні дійшло небагато зразків цього інструменту, один із них представлений в «Національному музеї народної архітектури та побуту України»: «Представлений у фондах зразок являє собою дерев'яну конічну цівку (довжиною 51 см, діам. 1,5–6 см) з дерев'яним, робленим окремо, мундштуком. Сім ігрових отворів дають можливість отримати діатонічний звукоряд в діапазоні двох з половиною октав. Теплий, м'який, повний звук труби може значно збагатити звукову палітру наших оркестрів та ансамблів народних інструментів» (Шрамко, 1970, с. 23–24).

Військові віддавна високо цінували кличний потенціал труби і використовували її для сигнальних функцій. Так було в Київській Русі, потім цю традицію перейняло військо Запо-

різьке, а в з першої чверті XX ст. труба стала невід'ємним атрибутом галицьких пластунів (Федун, 2019, с. 243).

Відзначимо, що незважаючи на тривале використання в Україні дерев'яної труби, відомостей про її входження до складу «троїстих музик» немає, на відміну від трембіти та рогу. Як пише Лілія Пасічняк: «І до сьогодні на Прикарпатті різдвяні колядки та щедрівки супроводжуються інструментальним супроводом: дзвоники, ріг, трембіта.» (Пасічняк, 2017, с. 213). Ця практика стала особливо запотребованою від другої половини XX і дотепер.

Інтеграція саме сучасних мідних духових інструментів, а саме: тромбону, труби та туби в традиційний народний ансамбль «троїстих музик» відбулася відносно недавно, від 60-х років XX ст. (Пасічняк, 2017, с. 57). До цього періоду до складу ансамблю найчастіше входили такі інструментами як сопілка, скрипка, цимбали та бубон. У зв'язку із відсутністю обізнаності народу в нотній грамоті, ансамблісти «троїстих музик» у більшості випадків були самоуками, а їх виконувався лише з пам'яті, без використання нот. Переважно виконувалися народні інструментальні твори на соціально-побутові теми, що потребувало від музиканта доброї музичної пам'яті. Натомість вибір інструменту часто пов'язувався із запотребованістю ансамблю, до складу якого часто входили цілі родини, відтак навчання набувало «сімейного» значення. Проте, як пише Наталія Бовсунівська навчальна практика керувалася єдиним принципом: «Досить поширеним був метод підготовки, головним у якому було спостереження... Отрок слухав, дивився, спостерігав, запам'ятовував. А потім намагався копіювати гру та виконавську манеру старших. У цьому випадку головним була добра воля учня, його старанність, можливість вибору; професійно непридатні відсіювалися самі» (Бовсунівська, 2017, с. 27).

Варто відзначити, що незважаючи на різний склад ансамблю «троїстих музик», автентичність, самобутність та оригінальність їх музики завжди приковувала увагу музикантів як минулого так і сьогоденні. В цьому контексті значну роль відіграли суспільні процеси глобалізації XX ст., що вплинуло як на мінливість складу ансамблю, так і на сам репертуар. Спостерігаємо найвідчутніші зміни у таких

напрямах як трансформація жанрів інструментальної, вокально-інструментальної народної музики (створюються фантазії, рапсодії, п'єси, в'язанки) та поява авторських композицій з використанням мелодики автентичного фольклору (Пасічняк, 2017, с. 62).

Важливо зазначити, що процеси глобалізації в українському просторі і, зокрема, попкультури частково зменшили використання народної музики. Проте певна рівновага відновилася із технологічними винаходами, такими як радіо і телебачення, а також активізацією нотних видань з народними піснями та інструментальними творами. Цей поступ сприяв розповсюдженню української музики в різних формах, допомагав фіксувати її автентичне виконання на аудіо та відео носіях, що сприяло і дослідницькій праці етномузикологів.

Великий вплив на склад «троїстих музик» відіграло відкриття чисельних професійних музичних закладів різних рівнів. Як наслідок, в Україні збільшилась кількість академічних музикантів, зокрема виконавців на мідних духових інструментах, які часто вливалися в народні капели.

Важливою причиною порівняно швидкої інтеграції мідних духових інструментів (здебільшого саме труби і тромбону) стала практичність акустичних інструментів. Конструктивні особливості цієї групи, а саме, гучність звучання, тембральна яскравість та мобільність конструкції, ідеально відповідали мистецькому призначенню «троїстих музик».

На сучасному етапі народні ансамблі, які у своєму складі містять тромбон або трубу, виконують, здебільшого, функцію весільних колективів і мають у своєму репертуарі багато старовинних автентичних пісень. Більшість з них ліричного або жартівливого характеру.

Важливість таких колективів і їхня роль в сучасній культурі є беззаперечною, адже вони не тільки зберігають і популяризують фольклор, але і осучаснюють. Відтак, музика «троїстих музик» зайняла свою власну нішу в сучасній культурі і стала символічним мостом з минулого в майбутнє. І це безперервний поступ найяскравіше увиразнився у працях науковців.

Відзначимо колосальну роботу, яку впродовж століття проводять видатні етномузикологи, зокрема, такі визначні постаті як Філарет Колесса, Станіслав Людкевич, Климент Квітка,

Дмитро Ревуцький та Осип Роздольський. У цьому ряді виокремлюється постать Миколи Лисенка, який зібрав, аранжував та опублікував понад 600 українських пісень, також написав працю «Народні музичні інструменти на Україні». Роздольського можна згадати як того, що записував на валики інструментальну музику, у тому числі і капели, хоч і не багато.

На цьому ґрунті виховувалася ціла плеяда молодшого покоління музикознавців, зокрема, Анатолія Іваницького, Софії Грици, Михайла Хая, Богдана Яремка, Юрія Волощука, Ганни Карась, Віолетти Дутчак, Богдана Луканюка, Олени Мурзиної, Ігоря Мацієвського, Ірини Довгалюк, молодшого покоління етноорганологів – Ірини Федун, Вікторії Ярмоли, Яреми та ін. Кожен із цих українських науковців вніс вагомий вклад в розбудову сучасної науки. Яскравим представником теоретичних досліджень в Україні є Б. Луканюк, автор «методологічних та методичних праць, покликаних виробити дієвий інструментарій для вирішення широкого кола етномузикознавчих проблем – від фундаментальних до часткових. Вчений розглядає питання принципів систематизації народної музики, наукової термінології, історикоетнографічного регіонування, особливостей ритміки народних пісень та ритміки в цілому» (Довгалюк, 2022, с. 6). Ґрунтовну теоретичну діяльність поводить А. Іваницький, який «розробляє низку теоретичних проблем, зокрема, у монографії «Історичний синтаксис фольклору» він пропонує власний погляд на логіку музичного мислення, походження народної музики та інші» (Довгалюк, 2022, с. 6). Проблеми етнокультурологічних та етносоціологічних студій часто порушував в своїх роботах І. Мацієвський. Діяльність О. Роздольського та Ф. Колесси докладно систематизує І. Довгалюк в цілій серії статей, зокрема, «Фоноархів Осипа Роздольського» (Довгалюк, 1999), «Кілька штрихів до історії експедиції Філарета Колесси на Миргородщину (на основі епістолярію Філарета Колесси)» (Довгалюк, 2012).

Вищезгадані науковці, як і багато інших, заклали міцні підвалини для розбудови етномузикології в Україні, що дозволило сучасникам мати потужну базу для подальших розвідок. Історія міграції та вдосконалення інструментів, жанрове збагачення репертуару, професіоналізація виконавської практики, фіксація і популя-

ризація ансамблевої музики, а також науковий підхід – все це сприяло не лише збереженню, але й запотребованості в національній інструментальній творчості, в тому числі і в творчості «троїстих музик». Це переконливо висвітлено у чисельних працях українських науковців.

Висновки й перспективи подальших досліджень. Функціонування мідних духових інструментів в сучасному складі «троїстих музик» пов'язано з розвитком народного ансамблевого виконавства, що від другої третини ХІХ століття усталилось у фольклорно-аматорському середовищі. Відтоді ансамблевий склад змінювався, що заклало основу для наукових спостережень діяльністю «троїстих музик» на тривалому історичному етапі. Від початку цей ансамблевий тип складався із скрипки, басолі та бубна, проте згодом вико-

ристовувалися і мідні духові інструменти, такі як саксофон, труба, тромбон, кларнет тощо. Мобільність конструкції духової групи та акустичні особливості, зокрема, сила звучання чи тембральна яскравість, стала тим чинником, що сприяв їх закріпленню у складі ансамблю. Це також впливало на популяризацію національної пісенно-інструментальної творчості, а також і на подальшу інтеграцію у вже сучасні форми виконання. Всі ці процеси впродовж тривалого часу фіксувалися в формі архівів народної музики, у документальних свідченнях, в аудіозаписах, а також у дослідницьких працях українських науковців-етномузикологів. Відтак сучасна етномузикологія отримала міцне підґрунтя для подальших досліджень української музики в контексті розвитку національних форм ансамблевого виконавства.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бовсунівська Н. Інструментальний усе-світ Волині. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні: історія і сучасність*. Рівне : Волин. обереги, 2017. С. 21–30.
2. Довгалюк І. Кілька штрихів до історії експедиції Філарета Колесси на Миргородщину (на основі епістолярію Філарета Колесси). *Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені Миколи Лисенка*. 2012. Ч. 28. С. 114–134.
3. Довгалюк І. Фоноархів Осипа Роздольського. *Вісник Львівського університету*. Серія філологічна. 1999. Вип. 27. С. 101–115.
4. Довгалюк І., Добрянська Л. Етномузикологія України на зламі ХХ-ХХІ століть (1991–2022): наука, видання, конференції. *Проблеми етномузикології*. 2022. Вип. 17. С. 5–15.
5. Дрозда П. “Троїста музика” як різновид автентичного та самодіяльного народно-інструментального виконавства Західної України 1940–1980-х років. *Студії мистецтвознавчі*. 2008. № 4. С. 27–34.
6. Іваницький А. Історичний синтаксис фольклору. Вінниця: Нова Книга, 2009. 404 с.
7. Іваницький А. "Українські пісні Закарпаття" Володимира Гошовського: перевидання. *Народна творчість та етнографія*. 2005. № 5. С. 112–114.
8. Мацієвський І. Троїста музика (До питання про традиційні інструментальні ансамблі). *Ігри та співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки*. Тернопіль: Астон, 2002. С. 95–111.
9. Пасічник В. Головні тенденції розвитку української та зарубіжної етномузикології другої половини ХХ ст. *Записки Львівської національної наукової бібліотеки України імені В. Стефаніка*. 2013. № 5. С. 497–513.
10. Пасічник Л. Традиції ансамблю троїстих музик в музичній культурі Прикарпаття. *Актуальні проблеми народно-інструментального виконавства в Україні : історія і сучасність*. Рівне : Волин. обереги, 2017. С. 57–67.
11. Мацієвський І. Троїста музика (До питання про традиційні інструментальні ансамблі). *І. Мацієвський. Ігри та співголосся. Контонація. Музикологічні розвідки*. Тернопіль, 2002. С. 95–111.
12. Трофимчук О. Сучасні тенденції розвитку гуртових форм народно-інструментального музикування в Україні. *Традиція і національно-культурний поступ*. Харків, 2005. С. 178–185.
13. Федун І. Еволюція західноукраїнських народних інструментальних ансамблів у ХХ—початку ХХІ століть. *Музикознавчий універсум. Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені МВ Лисенка*. 2019. Вип. 45. С. 53–69.
14. Хай М. Музично-інструментальна культура українців (фольклорна традиція). Київ-Дрогобич, 2007. 543 с.
15. Черкаський Л. Українські народні музичні інструменти. Київ, 2003. 264 с.
16. Шрамко І. Українські народні музичні інструменти в Музеї народної архітектури та побуту УРСР. Київ: Музей народної архітектури та побуту України. 1970. 54 с.
17. Lawergren B. The origin of musical instruments and sounds. *Anthropos*. 1988. P. 31–45.

REFERENCES:

1. Bovsunivska N. (2017). *Instrumentalni use-svit Volyni. Aktualni problemy narodno-instrumentalnoho vykonavstva v Ukraini: istoriia i suchasnist [Instrumental Universe of Volyn. Actual problems of folk-instrumental performance in Ukraine: history and modernity]*. Rivne: Volyn. oberehy., (pp. 21-30) [in Ukrainian].
2. Dovhaliuk I. (2012). *Kilka shtrykhiv do istorii ekspeditsii Filareta Kolessy na Myrhorodshchynu (na osnovi epistoliaruu Filareta Kolessy) [A few touches to the history of Filaret Kolessa's expedition to Myrhorod region (based on the epistolarity of Filaret Kolessa)]*. Scientific collections of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. (Vols. 28.) (pp. 114-134) [in Ukrainian].
3. Dovhaliuk I. (1999). *Fonoarkhiv Osypa Rozdolskoho [The sound archive of Osyp Rozdolsky]*. Lviv University Bulletin. Philological series. (Vols. 27.) (pp. 101-115) [in Ukrainian].
4. Dovhaliuk I., Dobrianska L. (2022). *Etnomuzykoloohiia Ukrainy na zlami KhKh-KhKhI stolit (1991–2022): nauka, vydannia, konferentsii [Ethnomusicology of Ukraine at the turn of the XX-XXI centuries (1991-2022): science, publications, conferences]*. Problems of ethnomusicology. (Vols. 17.) (pp. 5-15) [in Ukrainian].
5. Drozda P. (2008). *"Troista muzyka" yak riznovyd avtentychnoho ta samodiialnoho narodno-instrumentalnoho vykonavstva Zakhidnoi Ukrainy 1940–1980-kh rokiv. ["Troista Music" as a kind of authentic and amateur folk-instrumental performance of Western Ukraine in the 1940s-1980s]*. Studies of art history. (Vols. 4.) (pp. 27-34) [in Ukrainian].
6. Ivanitsky A. (2009). *Istorychnyi syntaksys folkloru [Historical syntax of folklore]*. Vinnytsia: Nova Knyha. (pp. 404) [in Ukrainian].
7. Ivanitsky A. (2005). *"Ukrainski pisni Zakarpattia" Volodymyra Hoshovskoho: perevydannia ["Ukrainian Songs of Transcarpathia" by Volodymyr Hoshovsky: reprint. Folk art and ethnography]*. (Vols. 5.) (pp. 112-114) [in Ukrainian].
8. Matsievsky I. (2002). *Troista muzyka (Do pytannia pro tradytsiyni instrumentalni ansambli) [Troista Music (On the Question of Traditional Instrumental Ensembles)]* Games and consonance. Contonation. Musicological explorations. Ternopil: Aston. (pp. 95-111) [in Ukrainian].
9. Pasichnyk V. (2013). *Holovni tendentsii rozvytku ukrainskoi ta zarubizhnoi etnomuzykoloohii druhoi polovyny XX st. [The main trends in the development of Ukrainian and foreign ethnomusicology of the second half of the XX century]*. Notes of the Lviv National Scientific Library of Ukraine named after V. Stefanyk. (Vols. 5.) (pp. 497-513) [in Ukrainian].
10. Pasichniak L. (2017). *Tradytsii ansambliu troistyx muzyk v muzychnii kulturi Prykarpattia [Traditions of the ensemble of troisti muzyky in the musical culture of Prykarpattia]* Actual problems of folk-instrumental performance in Ukraine: history and modernity. Rivne: Volyn. oberehy. (pp. 57-67) [in Ukrainian].
11. Matsievsky I. (2002). *Troista muzyka (Do pytannia pro tradytsiyni instrumentalni ansambli) [Troista music (On the question of traditional instrumental ensembles)]*. Games and consonance. Contonation. Musicological explorations. Ternopil. (pp. 95-111) [in Ukrainian].
12. Trofymchuk O. (2005). *Suchasni tendentsii rozvytku hurtovykh form narodno-instrumentalnoho muzykuvannia v Ukraini [Modern trends in the development of group forms of folk instrumental music in Ukraine]*. Tradition and national and cultural progress. Kharkiv. (pp. 178-185) [in Ukrainian].
13. Fedun I. (2019). *Evoliutsiia zakhidnoukrainskykh narodnykh instrumentalnykh ansambliv u (XX — pochatku XXI stolit) [Evolution of Western Ukrainian folk instrumental ensembles in the twentieth and early twenty-first centuries]*. *Musicological universe*. Scientific collections of the Mykola Lysenko Lviv National Music Academy. (Vols. 45.) (pp. 53-69) [in Ukrainian].
14. Khai M. (2007). *Muzychno-instrumentalna kultura ukraïntsviv (folklorna tradytsiia) [Musical and instrumental culture of Ukrainians (folklore tradition)]*. Kyiv-Drohobych. (pp. 543) [in Ukrainian].
15. Cherkasky L. (2003). *Ukrainski narodni muzychni instrumenty [Ukrainian folk musical instruments]*. Kyiv. (pp. 264) [in Ukrainian].
16. Shramko I. (1970). *Ukrainski narodni muzychni instrumenty v Muzei narodnoi arkhitektury ta pobutu URSSR. Kyiv: Muzei narodnoi arkhitektury ta pobutu Ukrainy [Ukrainian folk musical instruments in the Museum of Folk Architecture and Life of the Ukrainian USSR]*. Kyiv: Museum of Folk Architecture and Life of Ukraine. (pp. 54) [in Ukrainian].
17. Lawergren B. (1988). *The origin of musical instruments and sounds*. Anthropos. (pp. 31-45) [in English].

УДК 781.5:78.071.1(430)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-7>

Vitalii OXMANIUK

кандидат мистецтвознавства, професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри музично-практичної підготовки, декан факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025

ORCID: 0000-0001-9762-4968

Бібліографічний опис статті: Охманюк, В. (2024). Особливості створення циклу «Добре темперованийий клавір» у контексті барокового мистецтва в творчості Йоганна Себастьяна Баха. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 46–51, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-7>

ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ ЦИКЛУ ТВОРІВ «ДОБРЕ ТЕМПЕРОВАНИЙ КЛАВІР» У КОНТЕКСТІ БАРОКОВОГО МИСТЕЦТВА В ТВОРЧОСТІ ЙОГАННА СЕБАСТЬЯНА БАХА

Творча спадщина Й. С. Баха надзвичайно велика, охоплює понад 500 композицій, з них 320 світських і духовних кантат, багато мес, «Різдвяна» й «Великодня» ораторії, численні хорали, мотети, інструментальні твори тощо. Більшість вокальних творів Й. С. Баха написана на релігійні тексти. Музика їх пройнята глибоким релігійним почуттям і, разом з тим, філософською заглибленістю. Зі світських творів особливий інтерес являє собою цикл «Добре темперованийий клавір».

Йоганн Себастьян Бах – представник стилю бароко. Його роботи, відзначені інтелектуальною глибиною, технічною досконалістю, та мистецькою красою, давали натхнення майже кожному композитору Європейської традиції, від Моцарта до Шонберга. Йоганн Себастьян Бах узагальнив досягнення музичного мистецтва перехідного періоду від бароко до класицизму. Й. С. Бах – неперевершений майстер поліфонії.

Цикл клавірних творів «Добре темперованийий клавір» Йоганна Себастьяна Баха – один із знакових шедеврів світової культури, які за кількістю індивідуальних інтерпретацій, легенд, що з ними пов'язані, та пізніших транскрипцій і наслідувань вевнено займають вершину музичного Олімпу.

Метою статті є аналіз факторів виникнення, функціонування та особливого синтезу поліфонічного та гомофонно-гармонічного типів мислення, що властиві стилістиці творів музичного бароко на прикладі циклу творів «Добре темперованийий клавір».

Методологія роботи полягає у застосуванні таких методів, як: хронологічний, об'єктивноісторичний, порівняльний, системний, історико-культурологічний, творчо-діяльнісний та типологічний.

Наукова новизна. Визначено основні проблеми та висвітлено новаторські тенденції особливостей створення циклу клавірних творів «Добре темперованийий клавір» у контексті барокового мистецтва в творчості Йоганна Себастьяна Баха.

Як висновок, у статті наголошується, що клавірна музика Й. С. Баха займає одне з провідних місць у виконавському мистецтві. 48 прелюдій і фуг «Добре темперованого клавіру» є школою поліфонічної композиторської виконавської майстерності. Порівняльний аналіз редакцій систематизує методологічну основу виявлення найбільш точного співвідношення авторського задуму та виконавського вирішення проблем створення музичного образу.

Ключові слова: Йоганн Себастьян Бах, добре темперованийий клавір, поліфонія, редакції клавірних творів, музичне мистецтво, репертуар.

Vitalii OKHMANIUK

PhD in Art, Professor, Honored Arts Worker of Ukraine, Professor at Department of musical Art, Dean of Culture & Arts Faculty, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0001-9762-4968

To cite this article: Okhmaniuk, V. (2024). Osoblyvosti stvorennia tsyklu «Dobre temperovanyi klavir» u konteksti barokovoho mystetstva v tvorchosti Yohanna Sebastiana Bakha [Peculiarities of creation of the cycle “Well-Tempered Clavier” in the context of Baroque art in the work of Johann Sebastian Bach]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 46–51, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-7>

PECULIARITIES OF CREATING A CYCLE OF WORKS “WELL-TEMPERED PIANO” IN THE CONTEXT OF BAROQUE ART IN THE WORKS OF JOHANN SEBASTIAN BACH

The creative heritage of J. S. Bach is extremely large, covering more than 500 compositions, including 320 secular and spiritual cantatas, many masses, "Christmas" and "Easter" oratorios, numerous chorales, motets, instrumental

works, etc. Most of J. S. Bach's vocal works are based on religious texts. Their music is imbued with a deep religious feeling and, at the same time, philosophical profundity. Among the secular works, the cycle "Well-Tempered Clavier" is of particular interest.

Johann Sebastian Bach is a representative of the Baroque style. His works, marked by intellectual depth, technical excellence, and artistic beauty, have inspired almost every composer of the European tradition, from Mozart to Schoenberg. Johann Sebastian Bach summarised the achievements of the musical art of the transitional period from Baroque to Classicism.

Johann Sebastian Bach's cycle of keyboard works "The Well-Tempered Clavier" is one of the iconic masterpieces of world culture, which, by the number of individual interpretations, legends associated with them, and later transcriptions and imitations, confidently occupy the top of musical Olympus.

The purpose of the article is to analyse the facts of the emergence, functioning and special synthesis of polyphonic and homophonic-harmonic types of thinking inherent in the style of the music bar works on the example of the cycle "Well-Tempered Clavier" cycle.

The methodology of the work consists in the application of such methods as: chronological, objective, comparative, systemic, historical and cultural, creative and activity, and typological.

Scientific novelty. The main problems and innovative tendencies of the peculiarities of creating the cycle of keyboard works "Well-Tempered Clavier" in the context of Baroque art in the works of Johann Sebastian Bach are identified.

In conclusion the article emphasises that J. S. Bach's harpsichord music occupies one of the leading places in the performing arts. The 48 preludes and fugues of the "Well-Tempered Clavier" are a school of polyphonic composer's performance skills. A comparative analysis of the editions systematises the methodological basis for identifying the most accurate correlation between the author's intention and the performer's solution to the problems of creating a musical image.

Key words: Johann Sebastian Bach, well-tempered harpsichord, polyphony, editions of harpsichord works, musical art, repertoire.

Актуальність проблеми. Творчість Й. С. Баха є вершиною епохи бароко (у перек. з іт. – вигадливий, примхливий), з якою пов'язаний художній стиль, що панував в європейському столітті з кінця XVI до середини XVIII ст. Якщо у попередню епоху ренесансу мистецтво оспівувало міць та природу людини, то на межі XVI – XVII ст. ці ідеї поступаються місцем роздумам про складність та недосконалість світу. Головним завданням мистецтва стає відображення внутрішнього світу людини.

Епоха бароко дала світові видатних письменників, художників, архітекторів. Але жодне мистецтво не могло зрівнятися з музикою за сміливістю та глибинним новаторством. У цей час формуються нові жанри: у театральному мистецтві – опера, у хоровій музиці – партесний концерт, кантата, ораторія, в інструментальній – fuga та concerto grosso.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Найвидатнішими представниками бароко є італійські композитори Клаудіо Монтеверді, Антоніо Вівальді, німецькі Йоган Себастьян Бах та Георг Фрідріх Гендель, український композитор і теоретик Микола Дилецький.

Таким чином, бароко увійшло в історію культури як епоха відкриттів і утвердження перспектив у всіх видах мистецтва, в тому числі – у музичному.

Мета дослідження – аналіз факторів виникнення, функціонування та особливого

синтезу поліфонічного та гомофонно-гармонічного типів мислення, що властиві стилістиці творів музичного бароко на прикладі циклу творів «Добре темперований клавір».

Виклад основного матеріалу дослідження. Інструментальна музика епохи бароко вражає розмаїттям жанрів, форм та інструментальних ансамблів. З минулих віків у XVII ст. перейшов орган – клавійно-духовий інструмент. Головним жанром органної музики стала fuga («біг», «швидка течія») – найбільш розвинута форма поліфонічної (багатоголосної) музики. У багатьох європейських країнах з'явилися талановиті композитори і виконавці органної музики. Італійські, французькі, німецькі, нідерландські церкви часом перетворювалися в концертні зали, де слухачі із захопленням сприймали віртуозну гру музикантів (Берденнікова, 1999).

Популярним інструментом епохи бароко були також клавикорд, клавесин, чембало та інші попередники фортепіано, які об'єднувалися загальною назвою «клавір». Клавірна музика була розповсюджена по всій Європі XVI – XVIII століть, яка відображала особливості національних культур різних країн. Наприклад, італійське чембало, призначене для виконання на відкритих терасах, мало дзвінкий звук, французький варіант клавесину – м'яко-галантний та ін. Якщо Італія славилася струнними інструментами – скрипкою, альтом, віолончеллю, то у Франції панівним

інструментом був клавесин. Уже в XVI ст. він користувався популярністю і в городян, і при королівському дворі. Вершиною клавесинного мистецтва вважається творчість Франсуа Куперена, а також італійця Доменіко Скарлатті. Отож, ці інструменти відрізнялися своєю формою, величиною, способом звуковидобування (Карась, 2004).

Про реєстрову палітру клавесину точно і влучно пише Ванда Ландовська: «Ясний і точний малюнок (творів Баха), вільні, сміливі, а іноді раптові обороти не відповідають сочності тембру нашого сучасного фортепіано і часто просто не можуть обійтися без клавесина з його тонкими уколами ясних блискучих звуків. Живописність цієї музики, її веселі фарби, які світяться зсередини, подібно колористичним бликам старих вітражів потребують реєстрів клавесина з його таємничим гудінням і зі всім багатством гри і звукових комбінацій» (Друскін, 1972, с. 73).

У клавірному репертуарі велике місце посідали танці, які об'єднувались у сюїту («послідовність»). Це одна з різновидів багаточастинних форм інструментальної музики. Паралельно з сюїтою виникає соната («звучати») – один із основних жанрів сольної або камерно-інструментальної музики. Поряд з цими жанрами народжується також концерт («змагання») – твір для багатьох виконавців, в якому менша кількість інструментів чи голосів або один соліст протистоїть більшості.

У такому контексті сформувалося мистецтво Йоганна Себастьяна Баха, однією із вершин творчості якого стала клавірна творчість, представлена двома томами збірки «Добре темперований клавір». Отож, розглянемо загальну панораму бахівської інструментальної творчості з метою визначення її характерних рис та специфічних особливостей,

Йоган Себастьян Бах (1685–1750) як найкрупніший представник епохи поглиблює, розвиває і доводить до кульмінації музичне бароко. Змінюючи тематику, трактування форм, засоби музичної виразності, митець створює власний стиль, не схожий на пишну, важку манеру старих майстрів, підноситься до вершин мистецтва поліфонії, наповнюючи свої численні твори як високодуховними ідеями, так і живими образами, жанровими

епізодами. Таким чином, велична і строга та, водночас, проста і мелодична музика Баха стала вершиною всього попереднього досвіду музичної культури.

Титанічна спадщина Й. С. Баха обіймає близько 1700 творів у всіх жанрах музики того часу, за винятком опери. Це сотні композицій для органа (фуги, токати з фугами, хорали, прелюдії, фантазії та ін.). У жанрі вокально-інструментальної музики Бах лишив світові 200 кантат, пов'язаних із релігійним культом, 24 світських кантати підкреслено гумористичного змісту та ін. Оркестрову спадщину складають 6 «Бранденбурзьких концертів» та інші твори. Твори для інструментів соло – це 6 сонат та партії для скрипки соло, 6 сюїт для віолончелі і Партита для флейти, які багато хто вважає одними з найглибших творінь композитора. Крім того, Бах написав кілька творів для лютні, а також тріо-сонати, сонати, «Мистецтво фуги» тощо (Москаленко, 1994, с. 36).

Враховуючи тематику нашого дослідження, звернемося до клавірної музики у творчості Й. С. Баха. Упродовж всього життя композитор писав музику для попередника сучасного фортепіано – клавесина. Це 6 англійських сюїт, 6 французьких сюїт, 6 партит («німецьких» сюїт), варіації, фантазії, 15 триголосоких інвенцій («симфоній»), 15 двоголосних, «Маленькі прелюдії та фуги», а також 2 цикли із 48 прелюдій і фуг, до яких звернемося у наступному підрозділі.

Як в органній, так і в клавірній музиці Й.С. Баха є ряд творів, написаних з педагогічними цілями для своїх синів та учнів. Його клавірна школа складалася з прелюдій для початківців, дво- і триголосоких інвенцій та «Добре темперованого клавіру». До нас дійшло вісімнадцять прелюдій для початківців. Сім з них розміщені в «Клавірній книжечці» Фрідемана. Шість інших знаходимо в одній старій копії: вони об'єднані загальним заголовком (по-французьки): «Шість прелюдій для початківців, написаних Йоганом Себастьяном Бахом». Вперше їх видав Форкель. Інші збереглися завдяки бахівським учням. Саме в цих невеликих п'єсах знаходимо неосяжну велич Баха. Він хотів написати прості вправи для людей, які навчаються музиці, а створив такі твори, зміст і дух яких той, хто раз виконав їх, вже не зможе забути, і до яких,

ставши старше, повертається, знаходячи в них нові риси. Найбільше з цих прелюдій покоряють нас наступні: c-moll – вона проходить, як сновидіння, в русі шістнадцятими, що нагадує звуки арфи; гостро окреслена прелюдія D-dur; радісна – E-dur, чарівне враження від якої залишається у всіх, хто чув її, одним з найзначніших музичних спогадів юності. Титульний аркуш основного автографа інвенцій і симфоній говорить: «Посібник, в якому любителям клавiру, особливо ж спраглим вчитися, показаний ясний спосiб, як чисто грати не тiльки з двома голосами, але при подальшому вдосконаленнi правильно i добре виконувати три обов'язкових голоси, навчаючись одночасно не тiльки хорошим винаходам, а й правильнiй розробцi; головне ж – досягти спiвучої манери гри i при цьому привити смак до композицiї. Складено Йоганом Себастьяном Бахом, великокняжеским ангальт-кетенським капельмейстером. Від Рiздва Христового рiк 1723». Поряд з цим автографом збереглися ще два бiльш раннiх. У «клавiрнiй книжечцi» Фрiдемана, розпочатої в 1720 році, мiститься велика частина цих творiв, але з iншим найменуванням. Інвенцiя там носить назву «Preambulum» («Прелюдiя»), Симфонiя-«Fantasia» («Фантазiя»). Переписавши їх знову, Бах змiнив послiдовнiсть. Він розмістив їх також по щаблях гами, але поряд з кожною iнвенцiєю помістив вiдповiдну симфонiю (Дубiй, 2003, с. 112–114).

Таке спiвставлення має своє виправдання, бо i дво-, i триголоснi малi цикли виникали зазвичай разом, як показує спорiдненiсть їх тем. З дидактичних мiркувань в кiнцевому автографi композитор знову роздiлив iнвенцiї i симфонiї. I тут ми знаходимо суворий вiдбiр з багатьох творiв подiбного роду: цiлий ряд п'єс i уривкiв вiдпали, як вiдходи пiд час роботи. Двi частини «Добре темперованого клавiру» роздiленi великим промiжком часу. Перша частина закинчена в 1722 році ця дата вказана самим Бахом в збереженому автографi; друга частина була створена в 1744 році, як сповiщає гамбурзький органiст Швенке, переписали її з автографа, що належав Еммануїлу i в даний час втрачений; титульний лист автографа був позначений 1744 роком (Катрич, 2000, с. 71).

У «клавiрнiй книжечцi» Фрiдемана вiд 1720 року поміщенi одинадцять прелюдiй

з першої частини, в тому числі до-мажорна. Редагування, якої зазнали ця i три iншi прелюдiї (c-moll, d-moll, e-moll), змушує нас пiдозрювати, що бiльшiсть творiв з «Добре темперованого клавiру» у своїй остаточнiй формi з'явилися не в результатi раптового генiального натхнення, а були плодом безперервних зусиль композитора втiлити у звуках задуманi ним образи так, щоб вони повнiстю задовольнили його. Гербер пiвiдомляє у своєму «Музичному словнику», що деякий час Бах жив у будинку, де не було нiяких музичних iнструментiв. Він дуже нудьгував вiд цього i там склав першу частину «Добре темперованого клавiру». У цьому є частка iстини. Батько Гербера в першi роки лейпцигського перiоду був учнем Баха, i цiлком можливо, що він сам чув це вiд свого вчителя; до того ж нам вiдомо, що Гербер в той час вивчав «Добре темперований клавiр» i три рази чув його у виконаннi самого Баха. Пiд час однiєї з поїздок з князем Леопольдом з Кетена могло, звичайно, статися так, що в розпорядженнi Баха не виявилось нiяких музичних iнструментiв. Маленький дорожнiй клавесин, який числився серед iнструментiв герцогської капели мiг залишитися вдома. У всякому разi, одне вiрно: велика частина п'єс з «Добре темперованого клавiру» виникла в порiвняно короткий термiн. Подiбний рiд творчостi характерний для Баха. Другий том був створений вже в той час, коли з композицiєю кантат iв основному було покiнчено. Однак багато прелюдiй i фуг iснувало ще задовго до того, як Бах склав план всього зiбрання. Це вiдноситься до другої частини не в меншiй мiрi, нiж до першої. У обох є твори, якi в первiснiй формi виникли мало не в юнацький перiод творчостi композитора. Виконавець, перейнявшись духом Баха, сам знаходить п'єси, приналежнi до цiєї категорiї. Наприклад, в прелюдiях c-moll i B-dur з першої частини він без жодної сторонньої вказiвки визначить, що їм не вистачає зрiлостi, властивої iншим прелюдiям. У фузi a-moll з цiєї ж частини юнацький характер проявляється не тiльки в деякiй незавершеностi теми i вiдсутностi плану в побудовi, а й у тому, що вона безумовно складена для клавесина з педаллю. Органний пункт на п'ять тактiв в завершеннi фуги не може бути зiграний одними руками iнколи доводиться звертатися за допомогою до педалi, що характерно саме для юнацьких творiв Баха.

Взагалі ж «Добре темперований клавір», так само як інвенція і симфонія, призначений в першу чергу для клавикорда, а не клавесина. Збірник 1744 року сам автор назвав не як другу частину «Добре темперованого клавіру», а просто: «Двадцять чотири нові прелюдії фуґи» (Карась, 2006).

Закінчений в Кетені твір Бах назвав «Добре темперованим клавіром» для підтвердження ідеї темперації. На старих клавійних інструментах не можна було грати у всіх тональностях, бо квінти і терції в натуральному ладі були абсолютними інтервалами, обумовленими поділом струни на частини. Тому одна тональність виходила чистою, інші ж більш-менш нечистими, бо струни, що служили раніше квінтою або терцією, в інших тональностях виявлялися не на місці. Треба було знайти спосіб для визначення терції і квінти не в абсолютній, а у відносній темперації, тобто з деякою погрішністю, при якій вони ні в одній тональності не звучали б чисто, попри це у всіх більш-менш задовільно. Питання це стало актуальним, коли у XVI столітті для кожної клавіші клавикорда стали натягувати окрему струну, чого раніше не було. Раніше струна призначалася для кількох клавіш а приведені в рух тангенти одночасно відокремлювали необхідну частину струни, тим самим змушуючи її звучати. І орган наполегливо потребував нової темперації.

Після дослідів італійців Джузеппе Царліно (1558) П'єтро Арона (1529) органний майстер з Хальберштадта Андреас Беркмейстер знайшов спосіб темперації, який в принципі зберігся і до нашого часу. Він розділив октаву на дванадцять рівних півтонів. Його

робота про «музичну темперацію» з'явилася у 1691 році. Проблема була вирішена: віднині композитори могли писати у всіх тональностях. Однак минуло ще досить багато часу, поки увійшли у використання тональності, які до того уникали. У 1728 році, через шість років після виникнення «Добре темперованого клавіру», знаменитий теоретик Хейніхен випустив «Вчення про генерал-бас», в якому забороняє писати в Fis-dur і Cis-dur і лише у вигляді винятку дозволяє користуватися тональностями H-dur і As-dur. Звідси очевидно, що він не знав бахівських прелюдій і фуг (2003, 16.07.2024).

Висновки та перспективи подальших досліджень. Один час здавалося, що першість Баха щодо «Добре темперованого клавіру» не є однозначною. У 1880 році знайдено було рукопис Бернгарда Крістіана Вебера, органіста з Теннштедта, названий майже так само, як і бахівський твір, і позначений червоними чорнилами 1689 роком. Однак викликане цим збудження незабаром вляглося: знаменитий музичний вчений Тапперт довів, що це був не попередник, а бездарний наслідувач середини XVIII століття. Якщо згадати про попередника, то ним був Маттесон, який у своїй «Organistenprobe» («Досвід про органістів», 1719) у розділі про генерал-бас пропонує користуватися всіма тональностями і дає по два приклади для кожної тональності один важкий, інший легкий. Але коли з'явилася ця книга, Бах вже розробив план «Добре темперованого клавіру».

Таким чином, «ДТК» утворює ідею рівномірної темпарції, над якою працювали ряд майстрів – можливість високохудожнього й інтонаційно-чистого звучання у всіх 24-х тональностях.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Берденнікова К. М. Гомілетика як основа інтерпретації духовних творів І. С. Баха. *Проблеми музичної інтерпретації: Київське музикознавство. Зб. статей.* К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, КДВМУ ім. Р. М. Глієра, 1999. Вип. 2. С. 58–66.
2. Друскін Я. С. Про музично-риторичні прийоми в музиці Й. С. Баха. К.: Муз. Україна, 1972. 111 с.
3. Дубій А. А. Символіка та діалектика чисел в інтерпретації «Маленької прелюдії» Й. С. Баха для органа e-moll. *Проблеми музичної освіти: Зб. статей.* К.: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2003. 268 с.
4. Інтерпретація клавійних творів Й. С. Баха (2003) [Електронний ресурс]. – Режим доступу: http://www.akolada.org.ua/index.php?dep=&page=bibl/mus_vykonavstvo/interpretaciyaabach (дата звернення: 16.07.2024).
5. Москаленко В. Г. Творчий аспект музичної інтерпретації (до проблеми аналізу). К.: Вид-во Київ. держ. конс., 1994. 157 с.
6. Карась С. До питання інтерпретації барокової музики (спроба порівняльного аналізу). *Музичне виконавство. Науковий вісник НМАУ ім. П.І. Чайковського.* К.: НМАУ, 2004. Вип. 40. Кн. 10. С. 74–82.

7. Карась С. До питання виконавського аналізу деяких аспектів поліфонічної фактури на баяні (на прикладі «Добре темперованого клавіру» Й. С. Баха). *Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство*. І.-Ф. : Плай, 2006. Вип. ІХ. С. 156–165.

8. Катрич О. Т. Стиль музиканта-виконавця (теоретичні та естетичні аспекти). *Дослідження: наукове видання*. К. Дрогобич : Відродження, 2000. 100 с.

REFERENCES:

1. Byerdyennikova K. M. (1999). Homiletika yak osnova interpretatsiyi duchovnykh tvoriv I. S. Baxa. [Homiletics as the basis of the interpretation of the spiritual works of I. S. Bach]. *Problemy muzychnoyi interpretatsiyi : Kyivske muzykoznavstvo. Zb. statey*. К. : NMAU im. P. I. CHaykovs'koho, KDVMU im. R. M. Hliyera. Vyp. 2, 58–66 [in Ukrainian].

2. Druskyn Y. S. (1972) Pro muzychno-rytorychni pryomy v muzytsi Y. S. Baxa. [Druskin About musical and rhetorical techniques in the music of J. S. Bach]. К.: Muz. Ukrayina, 111 s. [in Ukrainian].

3. Dubiy A. A. (2003) Symbolika ta dialektyka chysel v interpretatsiyi «Malen'koyi prelyudiyi» Y. S. Baxa dlya orhana e-moll. [Symbolism and dialectics of numbers in the interpretation of «Little Prelude» by J. S. Bax for organ e-moll]. *Problemy muzychnoyi osvity : Zb. statey*. К. : NMAU im. P. I. CHaykovs'koho, 268 s. [in Ukrainian].

4. Interpretatsiya klavirnykh tvoriv Y. S. Baxa Interpretation of the piano works of Y. S. Bach (1999). [Elektronnyy resurs]. Rezhym dostupu: http://www.akolada.org.ua/index.php?dep=&page=bibl/mus_vykonavstvo/interpretacyabach (data zvernennya:16.07.2024) [in Ukrainian].

5. Moskalenko V. H. (1994) Tvorchyy aspekt muzychnoyi interpretatsii (do problemy analizu) [Creative aspect of musical interpretation (to the problem of analysis)]. К. : Vyd-vo Kyiv. derzh. kons., 157 s. [in Ukrainian].

6. Karas' S. Do pytannya interpretatsiyi barokovoyi muzyky (sproba porivnyal'noho analizu) [On the question of interpretation of baroque music (an attempt at a comparative analysis)]. *Muzychne vykonavstvo. Naukovyy visnyk NMAU im. P.I. CHaykovs'koho*. К.: NMAU, Vyp. 40, Kn. 10, 74–82 [in Ukrainian].

7. Karas' S. (2006) Do pytannya vykonavs'koho analizu deyakyykh aspektiv polifonichnoyi faktury na bayani (na prykladi «Dobre temperovanoho klaviru» Y. S. Baxa) [To the question of the performance analysis of some aspects of the polyphonic texture on the bayani (on the example of "Good tempered piano" by Y. S. Bakh)]. *Visnyk Prykarpats'koho universytetu. Mystetstvoznnavstvo*. І.-Ф. : Play, Vyp. ІХ, 156–165 [in Ukrainian].

8. Katrych O. T. (2000) Styl' muzykanta-vykonavtsya (teoretychni ta estetychni aspekty) [The style of a musician-performer (theoretical and aesthetic aspects)]. *Doslidzhennya: naukove vydannya*. К. Drohobych : Vidrodzhennya, 100 s. [in Ukrainian].

УДК 78.07

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-8>**Олександр ТЕРЕМКО**

аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, Навчально-науковий інститут мистецтв, Прикарпатського національного університету імені В. Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76000

ORCID: 0000-0001-9258-1049

Бібліографічний опис статті: Теремко, О. (2024). Особливості кларнетових партій у симфонічній творчості Й. Гайдна. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 52–56, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-8>

ОСОБЛИВОСТІ КЛАРНЕТОВИХ ПАРТІЙ У СИМФОНІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ Й. ГАЙДНА

Мета роботи присвячена дослідженню ролі та особливостям кларнетових партій у симфонічній творчості видатного австрійського композитора Йозефа Гайдна. У фокусі аналізу знаходяться пізні симфонії композитора, зокрема "Лондонські симфонії", які демонструють інноваційний підхід Гайдна до використання кларнета в оркестрі кінця XVIII століття. Стаття розглядає тембральні характеристики кларнета, його мелодичні та гармонійні функції, а також драматургічну роль у симфонічних структурах Гайдна. Особлива увага приділяється симфоніям № 99 та № 103, де кларнетові партії відіграють значущу роль у створенні музичної драматургії та розкритті художніх задумів композитора. **Методологія дослідження** спирається на детальний аналіз партитур, а також на контекстуальний підхід до вивчення історичних і музичних джерел. Стаття демонструє, як Гайдн, експериментуючи з новими інструментальними можливостями, сприяв розвитку симфонічної музики та розширенню оркестрової палітри свого часу. **Наукова новизна** полягає у малій кількості досліджень відчизняними науковцями тематики інтеграції кларнета в оркестр епохи класицизму його розвиток та становлення в ньому. У зв'язку з тим, що композитор доволі мало встиг використати даний інструмент у свої творчості його роль у популяризації інструменту применшується, що я вважаю є не правильно. У статті представлені нові підходи до вивчення інструментовки та музичної драматургії Гайдна через призму використання кларнета. Проведено систематичне дослідження мелодичних і гармонійних функцій кларнетових партій у симфоніях Гайдна. Виявлено, що кларнети не лише доповнюють струнні та інші духові інструменти, але й часто виконують ключові ролі у проведенні тем і створенні гармонічної підтримки. Визначено вплив використання кларнетів у симфоніях Гайдна на подальший розвиток симфонічної музики, зокрема на творчість композиторів наступних поколінь. Окреслено, як експерименти Гайдна з кларнетами сприяли еволюції оркестрової практики. **Висновок:** дослідження особливостей кларнетових партій у симфонічній творчості Йозефа Гайдна дозволило глибше зрозуміти його новаторський підхід до оркестровки та роль цього інструменту в музичних структурах кінця XVIII століття. Аналіз пізніх симфоній, зокрема "Лондонських симфоній", продемонстрував, як використання кларнетів збагатило темброву палітру оркестру та додало нових виразних можливостей.

Ключові слова: Йозеф Гайдн, кларнет, симфонічна музика, тембр, оркестрова палітра, музична драматургія, XVIII століття.

Oleksandr TEREMKO

PhD student at the Department of Musical Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art, Educational and Research Institute of Arts, V. Stefanyk Precarpathian National University, 57 Shevchenko St, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76000

ORCID: 0000-0001-9258-1049

To cite this article: Teremko, O. (2024). Osoblyvosti klarnetovykh partii u symfonichnii tvorchoosti Y. Haidna [Features of clarinet parts in the symphonic works of J. Haydn]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 52–56, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-8>

FEATURES OF CLARINET PARTS IN THE SYMPHONIC WORKS OF J. HAYDN

The purpose of the work is to study the role and features of clarinet parts in the symphonic works of the outstanding Austrian composer Joseph Haydn. The analysis focuses on the composer's late symphonies, in particular the London

Symphonies, which demonstrate Haydn's innovative approach to the use of the clarinet in the orchestra of the late eighteenth century. The article examines the timbral characteristics of the clarinet, its melodic and harmonic functions, as well as its dramatic role in Haydn's symphonic structures. Particular attention is paid to Symphonies No. 99 and No. 103, where clarinet parts play a significant role in creating musical drama and revealing the composer's artistic intentions. The research methodology is based on a detailed analysis of the scores, as well as a contextual approach to the study of historical and musical sources. The article demonstrates how Haydn, experimenting with new instrumental possibilities, contributed to the development of symphonic music and the expansion of the orchestral palette of his time. The scientific novelty lies in the small number of studies by domestic scholars on the integration of the clarinet into the orchestra of the classical era, its development and formation in it. Due to the fact that the composer had little time to use this instrument in his works, his role in popularizing the instrument is diminished, which I believe is wrong. The article presents new approaches to the study of Haydn's instrumentation and musical drama through the prism of the clarinet. A systematic study of the melodic and harmonic functions of clarinet parts in Haydn's symphonies is carried out. It has been found that clarinets not only complement strings and other wind instruments, but also often play key roles in conducting themes and creating harmonic support. The influence of the use of clarinets in Haydn's symphonies on the further development of symphonic music, in particular on the work of composers of subsequent generations, is determined. The author outlines how Haydn's experiments with clarinets contributed to the evolution of orchestral practice. Conclusion: the study of the features of clarinet parts in the symphonic works of Joseph Haydn allowed for a deeper understanding of his innovative approach to orchestration and the role of this instrument in the musical structures of the late eighteenth century. The analysis of the later symphonies, in particular the London Symphonies, demonstrates how the use of clarinets enriched the timbre palette of the orchestra and added new expressive possibilities.

Key words: Joseph Haydn, clarinet, symphonic music, timbre, orchestral palette, musical drama, eighteenth century.

Актуальність теми. Симфонія є одним із провідних жанрів оркестрової музики та процес історичного становлення кларнета в структурі оркестру є важливим для вивчення. Даний жанр у творчості Й. Гайдна є найпопулярнішим і зумовлено тим, що композитор є одним із його засновників. Враховуючи дані фактори, аналіз ролі кларнета, особливості його партій та бачення його місця в оркестрі композитора дозволить нам зрозуміти, які еволюційні зміни привнесла поява інструменту в симфонічну музику епохи класицизму. Вивчення симфонічної творчості Йозефа Гайдна традиційно зосереджувалося на його внеску в розвиток симфонічного жанру, структурних інноваціях та мелодичних винаходах. Однак роль і значення кларнетових партій у його симфоніях досі залишаються недостатньо дослідженими, незважаючи на те, що використання кларнета у симфонічних творах Гайдна суттєво вплинуло на формування оркестрового звучання та музичної драматургії кінця XVIII століття. Тембральний внесок кларнетів у симфонії Гайдна часто недооцінюється. Потрібен детальний аналіз, щоб зрозуміти, як кларнети впливають на загальну темброву палітру і створюють унікальні звукові ефекти в оркестрі.

Аналіз досліджень. Більшість досліджень, присвячених тембральним характеристикам симфоній Гайдна, зосереджуються на загальному оркестровому звучанні, проте роль кларнета часто залишається в тіні інших інструментів. Трофімов А. у своїй статті «Стильові

особливості ранніх симфоній Й. Гайдна» описує чому кларнет так пізно з'явився у творчості композитора та з якими труднощами він стикнувся при введенні його в оркестр. Єдину працю «An indescribable sweetness of expression: Haydn and the clarinet» яка присвячена кларнету у творчості Гайдна написав американський музикознавець Colin Lawson. У ній він описує використання кларнета акцентуючи на тембральних та виразних можливостях цього інструменту в оркестровці композитора (Lawson, 1997). Це джерело є ключовим для дослідження, оскільки безпосередньо аналізує роль кларнетів у музиці Гайдна, що відповідає темі статті. Та все ж є обмеженням через фокус на окремих аспектах використання кларнета, без детального аналізу кожної симфонії. Також можна зустріти згадки про кларнети у роботах Hodgson A., Dolan E. I., Rice A. R., Somerset H. F., Sisman E. R. де загалом описуються дуже поверхнево. Для більшого розуміння ролі нового інструменту є важливо проаналізувати партії саме з виконавської позиції, але наукових статей які б дали відповідь на дані питання поки немає.

Мета статті спрямована на виявлення специфічних тембрових, мелодичних, гармонійних та драматургічних функцій кларнета, а також на розкриття інноваційного підходу композитора до використання цього інструменту.

Виклад основного матеріалу. Симфонія в період класицизму стає центральним жанром інструментальної музики. Вона еволюціонувала від ранніх форм, що з'явилися у бароковому пері-

оді і набуває своєї класичної чотирьохчастинної форми. Поява її дозволила композиторам експериментувати із формою, гармонією, інтеграцією нових музичних інструментів, цим самим заклавши основи для симфоній епохи романтизму та сучасної оркестрової музики (Hanwen, 2023).

Й. Гайдн був тим хто зробив найбільший внесок у розвиток структури та форми жанру. Численна кількість симфоній, є цьому підтвердженням. Пізній період його творчості припав якраз на активну інтеграцію композиторами у свої оркестри кларнета. Але саме завдання віднайти виконавців для оркестру було складним. За життя композитор встиг написати чотири симфонії з додаванням кларнета і усі вони входять до переліку «Лондонських симфоній» (Hodgson, 2021). Для того, щоб зрозуміти яке бачення було у композитора стосовно ролі і місця цього інструменту в оркестрі варто проаналізувати їх у хронологічній послідовності.

Симфонія №99 Es-dur стала першою, де Гайдн додав два кларнети in B. На той час кларнет не будучи повністю хроматизованим дуже зручно почував себе у даній тональності. Перша частина починається з Adagio і тут кларнети поки виконують єдину функцію, це доповнюють своїм тембром музичний простір у місцях, де грає весь оркестр. По мірі розвитку теми особливо не вирізняється з поміж інших інструментів, та в загальному звучанні оркестру все ж відчутно додає яскравості і життя, сама партія ж не викликає якихось технічних складностей. У частині Vivace assai самі партії вже стають більш технічні, з'являються швидкі пасажі, сама динаміка твору теж урізноманітнілась. Та все ж у порівнянні із іншими інструментами духової групи помітно, що у певних місцях партії кларнета дещо спрощені відносно інших. Незважаючи на це у другій частині (71 такт) кларнет отримує своє перше невеличке solo разом із скрипкою, де задає тему цієї частини. Саме соло написано у середньому регістрі, дуже зручному для інструмента, не є технічно складним та все ж у ньому добре відображається вся темброва делікатність і легкість звучання. Кларнет так би мовити задає планку яку потім перехоплюють наступні інструменти вже з невеличкими варіаціями. Даний факт знову вказує на те, що Гайдн побоювався писати зразу складні партії і максимальньо спростив їх і передав всі технічні нюанси більш перевіреним інструментам.

У другій частині симфонії роль кларнета зменшується. У Adagio композитор загалом обмежився дублюванням партії валторни для підсилення звучання. За винятком невеличкого місця у 15 такті де разом із флейтою та скрипкою грає соло. Пізніше по мірі розвитку другої частини інструмент починає все більше залучатись, зокрема виконує дуже мелодійну тему разом із фаготом та скрипкою. Варто зазначити, що на фоні цих двох інструментів саме партія кларнета вирізняється своєю яскравістю та м'яккістю і виглядає серед них головною. В подальшому до кінця частини кларнет виконує тільки супроводжуючу партію.

Третя частина Menuetto, Allegretto починається із перегуків духових та струнних, які грають арпеджиоподібні ходи вниз. Що цікаво кларнети композитор відніс саме до групи струнних і продублював для нього їхню партію. Також у цій частині можна виділити одне сольне місце перед Men D.C. де два кларнети у супроводі струнних виконують ліричне підведення до великої репризи усієї частини.

У четвертій частині Vivace кларнет переважно звучить тільки в місцях де грає весь оркестр підтримуючи загальне звучання та динаміку та варто все ж виділити два місця. Перше зі 140 такту чітко проглядається поліфонічна фактура і саме в цьому місці кларнет отримує хоч і не велику але конкретно свою мелодичну лінію яка доповнює ще дві інші що виконують струнні та флейта з гобоєм. Друге місце безпосередньо в кінці твору кларнети разом із фаготом мають заключне соло, яке ставить крапку у симфонії, до того подібне соло виконувала флейта, а пізніше гобой. Вся ця впорядкована структура нагадує невеличку ієрархію між духовими де мелодію починає флейта, пізніше повторює гобой, а заключну крапку ставить кларнет. Це дуже символічно виглядає саме в цій симфонії, так ніби композитор свідомо звертає увагу глядача на новий інструмент у своєму оркестрі і дозволяє йому завершити тему всієї симфонії.

Взагальному щодо першої появи кларнета в симфонії Й. Гайдна відчуття дуже змішані і напевне найбільше що кидається в очі при перегляді партитури, це те що інструмент незважаючи на свою приналежність до групи духових немає свого чіткого місця в оркестрі. Протягом всієї симфонії він звучить разом

і з скрипками і з гобоєм, фаготом, валторною у фіналі дублює навіть партії мідних. Даний факт підтверджує експериментальну складову при інтеграції кларнета, композитор активно шукає його місце в оркестрі і поєднує з різними тембрами. На даний час кларнет у симфонії став посередині між струнними та духовими і виконує роль об'єднуючої ланки.

В наступну симфонію №100 Й. Гайдн не додав кларнети, достименно не відомо, але скоріш за все він вирішив переосмислити роль інструменту і у симфонії №101 «Годинник» вони знову появились.

Сама симфонія є дев'ятою із циклу лондонських і широко відома під назвою «Годинник» через цокаючий ритм протягом другої частини. Цього разу композитор використовує два кларнети in A. Тональність F-dur дозволяє комфортно виконавцю себе почувати без застосування додаткових аплікатур. Попри таку перерву у даній симфонії кларнети мають доволі малу роль у порівнянні із попередньою №99. Жодних сольних місць, вся суть партії заключається в доповненні своїм звучанням та тембром музичного простору. Найчастіше кларнети дублюють альтів, іноді допомагають мідним згладити своїм звучанням їхню притаманну різкість. Взагалом у цій симфонії з позиції розвитку кларнетового виконавства немає нічого нового. Складається враження, що інструмент доданий виключно для того щоб не втрачати нове звучання оркестру яке вже сформувалось і є впізнаваним для слухача. Можливо саме тому у наступній симфонії кларнетів знову немає.

Симфонія №103 «The Drumroll» Es-dur була створена взимку 1794–1795 рр. і стала одинадцятю із його лондонського періоду. Композитор повертається до використання кларнетів in B та зразу ж із першої частини помітно наскільки зросла їх значущість в порівнянні із попередніми двома симфоніями.

Перша частина Adagio-Allegro con spirito і кларнети вступають в швидкій частині разом з усім оркестром виконують основну тему, дуже життєрадісну та веселу за своїм характером. Відразу відчувається що інструмент більш синхронізований із духовими і звучить повноцінно на рівні інших. Протягом першої частини немає сольних партій та є чудові дуїти із флейтою де якраз кларнети чудово підкреслю-

ють своїм яскравим звучання другої октави цю піднесеність музичної теми, а також є місця де кларнети знову поєднуються із скрипками, що стає вже виразним знаком написання Й. Гайдна. Загалом перша частина відображає кардинальні зміни у ролі кларнета, і відчувається його становлення як повноправного члена у групі духових. У наступних двох частинах кларнет відсутній і це не просто так, адже у фінальній частині нас очікує щось справді нове.

Фінал Allegro con spirito починається зі вступу мідних після яких кларнети виконують свою тему, вона буде звучати протягом усієї частини і прив'язана виключно до них. В місцях де звучить весь оркестр також вписані дуже гармонійно, їх чутно з поміж інших інструментів. Ватро зазначити інтонаційну складність даних партій, широкі інтервали як наприклад децима, дуже часто зустрічаються септими, це вимагало в той час високого професіоналізму і якісного слуху від виконавця. Ще одна особливість цієї частини кларнети отримують більшу увагу ніж гобой і витісняють його у сольних місцях та духових тріо ставлячи на другий план. Цей експеримент Й. Гайдна вказує на сміливий крок, адже змістити інструмент який вже довгий час установився в оркестрі на «новачка» є нестандартним рішенням. Додавши більшого звучання кларнетів у фінал симфонії Гайдн отримав більш виражений ефект кульмінації. Також музичний простір отримує розширення за рахунок більш сильного звучання кларнетів в порівнянні з гобоями.

Дана симфонія дає підстави вважати що композитор віднайшов місце і роль кларнетів у своєму оркестрі. Звісно заміна гобойів у фінальній частині це всього лиш експеримент але він показує, що Гайдн бачить великий потенціал інструменту що є хорошим прикладом для наслідування іншими композиторами.

Остання симфонія де композитор залучає кларнети стає №104 «Лондонська» вона ж і остання із циклу симфоній написані за час перебування у Лондоні. Роль кларнетів знову різко спадає, Гайдн повертається до того ж стилю що дотримувався у перших двох симфоніях, знову дублювання партій, жодних соло і тільки тембральне збагачення оркестру. В деякій мірі це пояснюється тим що композитор не хотів експериментувати зі своєю останньою симфонією і вирішив написати її у притаманному для себе стилі.

Висновки. В загальному проаналізувавши всі ці симфонії можна простежити як змінюється роль і важливість кларнета в оркестрі Й. Гайдна від тембрового збагачення оркестру, до повноцінної ролі інструмента солюючого та виконуючого важливі драматургічні функції. Кларнет з'являється в оркестрі композитора у пізній період його творчості, і цей фактор можливо не дозволив йому повноцінно розкрити весь потенціал інструменту. Помітно що Гайдн завжди після симфонії із кларнетами бере паузу для переосмислення і це дало свої результати. Саме

в симфонії №103, яка є на мою думку квінтесенцією ролі кларнета і стає відправною точкою для майбутніх композиторів до переосмислення структури духових інструментів в оркестрі.

Якщо порівняти із іншими композиторами епохи як наприклад Моцарт, Сальєрі чи брати Стаміци, Гайдн доволі мало творів написав із кларнетами. Але той факт що він є одним із засновників такого жанру як симфонія змушує нас вивчати той малий але такий важливий пласт який привніс композитор в розвиток кларнетового виконавства і становленні в оркестр.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Трофімов А. Стильові особливості ранніх симфоній Й. Гайдна. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. Вип. 4. С. 153-158.
2. Lawson C. An indescribable sweetness of expression: Haydn and the clarinet. *Haydn Society Journal of Great Britain*. 1997. № 17. 2-10 p.
3. Hodgson. A. Haydn-The London Symphonies. *Haydn Society of Great Britain*. 2021. №40. P. 39-42.
4. Dolan E. I. The Work of the Orchestra in Haydn's Creation. *19th-century Music*. 2010. Т. 34. №. 1. P. 3-38.
5. Haydn J. London Symphonies Nos. 99-104 in Full Score. *Courier Corporation*. 2013.
6. Rice A. R. The clarinet in the classical period. *Oxford University Press*. 2008.
7. Dolan E. I. The orchestral revolution: Haydn and the technologies of timbre. *Cambridge University Press*. 2013.
8. Somerset H. V. F. Joseph Haydn in England. *Music & Letters*. 1932. № 13(3). P. 272-285.
9. Sisman, E. R. Haydn and his World (Vol. 8). *Princeton University Press*. 1997.
10. Hanwen Z. Study on the Expressive Force of Clarinet Performance in Symphony. *International Conference on Social Sciences, Management, Economics and Humanities Research*. 2023. Sichuan, China.

REFERENCES:

1. Trofimov A. (2019) Stylovi osoblyvosti rannikh symfonii Y. Haidna. [Stylistic features of I. Haydn's early symphonies] *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. Vyp. 4. S. 153-158. [in Ukrainian].
2. Lawson C. (1997) An indescribable sweetness of expression: Haydn and the clarinet. *Haydn Society Journal of Great Britain*. № 17. p. 2-10. [In English].
3. Hodgson. A. (2021) Haydn-The London Symphonies. *Haydn Society of Great Britain*. №40. p. 39-42. [In English].
4. Dolan E. I. (2010) The Work of the Orchestra in Haydn's Creation. *19th-century Music*. Т. 34. №. 1. p. 3-38. [In English].
5. Haydn J. (2013) London Symphonies Nos. 99-104 in Full Score. *Courier Corporation*. [In English].
6. Rice A. R. (2008) The clarinet in the classical period. *Oxford University Press*. [In English].
7. Dolan E. I. (2013) The orchestral revolution: Haydn and the technologies of timbre. *Cambridge University Press*. [In English].
8. Somerset H. V. F. (1932) Joseph Haydn in England. *Music & Letters*. № 13(3). p. 272-285. [In English].
9. Sisman, E. R. (1997) Haydn and his World (Vol. 8). *Princeton University Press*. [In English].
10. Hanwen Z. (2023) Study on the Expressive Force of Clarinet Performance in Symphony. *International Conference on Social Sciences, Management, Economics and Humanities Research*. Sichuan, China. [In English].

УДК [005.95/.96+331.1]:[78]

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-9>

Наталія ЦЕЙКО

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

ORCID: 0000-0001-8322-9465

Бібліографічний опис статті: Цейко, Н. (2024). Роль лідерства в проєкт-менеджменті (на прикладі креативних індустрій). *Fine Art and Culture Studies*, 4, 57–66, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-9>

РОЛЬ ЛІДЕРСТВА В ПРОЄКТ-МЕНЕДЖМЕНТІ (НА ПРИКЛАДІ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ)

Мета статті – дослідити різні типи лідерства в проєктах креативних індустрій у їхній пов'язаності зі ступенем успішності проєкту, визначити та описати умови ефективного управління проєктом в галузі креативних індустрій, що має важливе значення для мотивації команди і служить способом досягнення цілей проєкту.

Методологія – збирання, критичний аналіз, осмислення та узагальнення інформації численних зарубіжних наукових джерел, присвячених проблематиці лідерства в проєкт-менеджменті сфери креативних індустрій.

Наукова новизна – у зв'язку з відсутністю в українській гуманітаристиці інформації про роль лідерства в проєкт-менеджменті сфери креативних індустрій полягає в введенні в науковий обіг низки теорій, концепцій зарубіжних вчених, спрямованому на формування системи поглядів щодо лідерства в проєкт-менеджменті сфери креативних індустрій.

Висновки. Дослідження ролі лідерства в проєкт-менеджменті останнього часу виявили важливість таких якостей для лідера як довіра, ентузіазм, компетентність, здатність ризикувати і брати на себе відповідальність за прийняті рішення, а також етичність у поведінці з підлеглими. Чинниками, які мотивують команду до успіху, було визнано взаєморозуміння, культуру взаємин, творчу атмосферу. Визначено, що у секторі креативних індустрій увага до індивідуальності кожного з членів команди має бути значно вищою, ніж у інших сферах, і що це є специфікою саме цієї сфери. У зв'язку з цим лідери, які працюють у секторі креативних індустрій, частіше стикаються із невизначеними ситуаціями, а тому мають бути креативними та далекоглядними. Найбільш дискусійною проблемою менеджменту креативних професіоналів залишається проблема пошуку балансу між креативністю та її доцільними межами, оскільки креативні працівники не толерують організаційну та структурну впорядкованість, вони є недисциплінованими за визначенням. Тож лідерство в креативних індустріях означає здатність вибудувати якісну організаційну структуру команди, при цьому не заважаючи підлеглим виявляти їхню креативність уповні.

Ключові слова: лідерство, проєкт-менеджмент, креативні індустрії, організаційна структура, креативність.

Nataliya TSEIKO

Senior Lecturer, Department of Music Art, Lesya Ukrainka Volyn National University, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43000

ORCID: 0000-0001-8322-9465

To cite this article: Tseiko, N. (2024). Rol liderstva v proiekt-menedzhmenti (na prykladi kreatyvnykh industrii) [The role of leadership in project management (on example of creative industries)]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 57–66, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-9>

THE ROLE OF LEADERSHIP IN PROJECT MANAGEMENT (ON EXAMPLE OF CREATIVE INDUSTRIES)

The purpose of the article is to investigate different types of leadership in creative industries projects in their relationship with the degree of project success, to determine and describe the conditions for effective project management in the field of creative industries, which is important for team motivation and serves as a way to achieve project goals.

Methodology – collection, critical analysis, understanding and generalization of information from numerous foreign scientific sources devoted to the issue of leadership in project management in the field of creative industries.

Scientific novelty of this paper consists in the introduction into scientific circulation of theories and concepts by foreign scientists. Novelty of the paper consists in the forming in Ukrainian researches of views regarding leadership in project management. Author considers this problem in the field of creative industries. It makes this text an innovation too. Due to the lack of information in Ukrainian humanitarianism about this issue the proposed ideas, decisions and conclusions have a high level of innovation for Ukrainian managers and Ukrainian science as a whole too.

Conclusions. Recent studies of the leadership in project management have revealed the importance of such qualities for a leader as trust, enthusiasm, competence, the ability to take risks and take responsibility for decisions, as well as ethical behavior with subordinates. Mutual understanding, a culture of relationships and a creative atmosphere were recognized as factors that motivate the team to success. It was determined that in the sector of creative industries attention to the individuality of each of the team members should be much higher than in other areas, and that this is specific to this area. In this regard, leaders working in the creative industries sector are often faced with uncertain situations and therefore need to be creative and visionary. The problem of finding a balance between creativity and its boundaries remains the most debatable problem of management in the sphere of creative industries. Creative workers do not like organizational and structural orderliness, they are undisciplined by definition. Therefore, leadership in creative industries means the ability to build a high-quality organizational structure of the team, while not preventing subordinates from expressing their creativity to the fullest extent.

Key words: leadership, project management, creative industries, organizational structure, creativity.

Актуальність проблеми. Феномен креативних індустрій широко досліджувався останніми десятиліття з метою отримати його загальноприйнятне визначення, а також окреслити кордони (Potts, et al. 2008; O'Connor, 2010; Harper, 2011; Flew & Cunningham, 2013). Найпопулярнішим нині є пояснення креативних індустрій як галузі, що веде своє походження від індивідуальної творчості, навичок і талантів, які мають потенціал для створення багатства та робочих місць шляхом генерування та використання інтелектуальної власності.

Взаємозв'язок між креативністю та нарощуванням економічного потенціалу останнім часом привертає все більшу увагу, оскільки зростає інтерес до глобалізованого економічного середовища та інтенсивного використання творчих продуктів. Економіка, заснована на використанні креативного потенціалу, виникла у XXI столітті. Вона передбачає особливий підхід до споживання, яке визначають як «символічне споживання (конс'юмеризм), сконструйоване на основі розробки вищого соціального попиту» (Levickaitė, 2011). У цьому контексті креативні індустрії є центральним фактором, з огляду на їхню причетність до інновацій, креативності і нових, сервісних методів креативної економіки (Howkins, 2007; Granados, et al. 2017; Lampel & Germain, 2018).

Креативні індустрії в сучасному суспільстві виявляються все більш важливими для його розвитку та функціонування, що засновано на знаннях і характеризується домінуванням креативності та інновацій. Таким чином, дослідники приділяють проблематиці креативних індустрій значну увагу, особливо у їх відношенні до стра-

тегічного менеджменту, процесу прийняття рішень, а також менеджменту в цілому. Проте один важливий аспект цієї проблематики – роль лідерства в проєкт-менеджменті креативних індустрій – досі майже ігнорувався, як такий, що зумовлений тим, що, з одного боку, креативна діяльність є фундаментально проєктною, з іншого – передбачає відмову від ієрархічних відносин та контролю на користь звільнення ініціативи працівників (Briand & Hodgson, 2011).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Протягом останніх років дослідження різних аспектів проєкт-менеджменту, типів лідерства, креативних індустрій в цілому було досить активним. Зокрема, було приділено значну увагу ролі креативних індустрій як рушія підвищення стійкості економіки та носія інновацій (Garnham, 2005; O'Connor J., 2007; Potts et al., 2008; McKinlay, 2009; Bettiol & Sedita, 2011; Harper, 2011; Hotho & Champion, 2011; Isaksen & Akkermans, 2011; Flew, 2012; Piergiovanni et al., 2012; Flew & Cunningham, 2013; Mangematin et al., 2014; Granados et al., 2017; Abisuga Oyekunle & Sirayi, 2018; Lampel & Germain, 2018); визначено, описано та систематизовано фактори успішності бізнес-проєктів (Pinto & Slevin, 1988; Atkinson, 1999; Shenhar et al., 2001; Cooke-Davies, 2002; Howkins, 2002; Jugdev & Müller, 2005); розглянуто та проаналізовано явище лідерства в організаціях, установах, колективах та командах різних видів і типів, його сильні та слабкі сторони (Bass, 1985; Howell & Avolio, 1993; Judge & Piccolo, 2004; Emery & Barker, 2007; Hinkin & Schriesheim, 2008; Bennett, 2009; Bérubé & Demers, 2019; Mallia, 2019); охарактеризовано специфіку менеджменту в креативних

індустріях, в т.ч. стосовно ефективності бізнес-проектів та особливостях взаємодії між менеджерами та персоналом (Bilton, 2006; Cohendet & Simon, 2007; Marotto, Roos & Victor, 2007; Tschang, 2007; Mayfield M. & Mayfield J., 2008; DeFillippi, 2009; Townley et al., 2009; Marcella & Rowley, 2015; Petrović et al., 2017); спостережено та описано прямі й непрямі залежності між персоналом проектного менеджменту, типами проектів та ступенем успішності їхньої реалізації (Turner & Muller, 2005; Dvir et al., 2006; Müller & Turner, 2007, 2010; Geoghegan & Dulewicz, 2008; Levickaitė, 2011; Holzmann & Mazzini, 2020) та ін.

Мета дослідження – дослідити різні типи лідерства в проектах креативних індустрій у їхній пов'язаності зі ступенем успішності проекту, визначити та описати умови ефективного управління проектом в галузі креативних індустрій, що має важливе значення для мотивації команди і служить способом досягнення цілей проекту.

Виклад основного матеріалу дослідження. За останні десятиліття проблематика креативних індустрій набула значної популярності. Їй було присвячено низку досліджень, як мали на меті визначити, що представляють собою ці індустрії та яку цінність для суспільства вони являють (Flew, 2012). Чимало дослідників стверджує, що явище креативних індустрій, передусім, пов'язано з фактором економічного зростання, що підтверджується ширшими можливостями працевлаштування та відповідними фінансовими надходженнями (Siwek, 2000; Garnham, 2005; Piergiovanni & Santarelli, 2012; Abisuga Oyekunle & Sirayi, 2018). Марко Маротто, Йоган Роос, Барт Віктор (Marotto et al., 2007), наприклад, наводять приклади різних типів лідерства та менеджерських стилів, які сприяють «максимально продуктивній» роботі в оркестрі. Патрік Когендет та Лаурент Сімон (Cohendet & Simon, 2007) на прикладі виробництва відеоігор досліджують, як високий та / або низький контроль менеджера використовується для балансу між вимогами креативності та масової продукції. Сабіна Готго і Кетрін Чемпіон (Hotho & Champion, 2011) досліджують практику інноваційного менеджменту на прикладі малого і середнього підприємництва в індустрії комп'ютерних ігор. Вінсент Менджейтін, Джонатан Сапсед та Ельке Шюслер

(Mangematin et al., 2014) осмислюють вплив цифрових технологій на інституційну логіку, бізнес-моделі та творчі процеси у креативних індустріях.

Менеджмент у креативних індустріях породжує виклики у зв'язку із складними стосунками між адмініструванням, мистецтвом і технологіями, які повинні бути правильно скоординованими, збалансованими для досягнення відповідних бізнес-цілей, з одного боку, та збереження креативної інтегрованості, залученості, з іншого (Townley et al., 2007; McKinlay, 2009; Bérubé & Demers, 2019). Таким чином, креативні індустрії вимагають збалансованості між креативністю і менеджментом. Перша асоціюється з свободою та вільним духом, тоді як другий – з процедурами та ефективністю.

Незважаючи на те, що багато відомих креативних індустрій, таких як архітектура та кіно, наприклад, майже завжди організовувалися проектним шляхом, останнім часом значення «проективізації» зростає на глобальному рівні (Lundin & Steinhórsson, 2003; Petrović & Sofronijević, 2017). Більшість креативних індустрій переходять до проектних організаційних моделей, щоб таким чином уникнути непередбачуваних ризиків, і при цьому залишитись інноваційними. Таке зрушення можна спостерігати в багатьох секторах креативних індустрій, таких як реклама, музика, дизайн, мода, медіа, відеогри (Cohendet & Simon, 2007; Tschang, 2007; DeFillippi, 2009; Bettiol & Sedita, 2011; Cohendet, Llerena, & Simon, 2014; Marcella & Rowley, 2015). Разом з тим, більшість креативних індустрій досі не адаптувалися під обсяг знань, накопичений у сфері проект-менеджменту.

Останніми роками інтерес до ролі лідерства у дослідженнях взаємодії між лідерством та креативністю збільшився (Bilton, 2006; Mayfield & Mayfield, 2008; Isaksen & Akkermans, 2011). Проте, незважаючи на те, що в контексті проект-менеджменту лідерство було досить добре вивчено в цілому, ця компетентність, будучи однією з найбільш важливих на всіх рівнях реалізації проект-менеджменту (Emery & Barker, 2007; Turner & Muller, 2007; Bennett, 2009; Müller & Turner, 2010), досі все ще мало досліджена саме у проектах в сфері креативних індустрій.

Загальноприйняту теорію лідерства представив Бернард Басс (Bass, 1985), який виділив два

основних типи лідерства: трансформаційне та транзакційне. Трансформаційне лідерство, згідно з його твердженнями, пов'язане з харизмою, розвитком візії, індивідуальним мисленням та інтелектуальним стимулюванням. Транзакційне ж лідерство змушує підлеглих ставитися до вимог праці як до можливості отримати винагороду або ж покарання. Трансформаційний лідер – сфокусований на персоналі, тоді як транзакційний – на завданнях.

Чотири ознаки трансформаційного лідерства такі: харизма або ідеалізуючий вплив; надихаюча мотивація; інтелектуальна стимуляція; індивідуалізований підхід. Харизма або ідеалізуючий вплив стосуються особистості та поведінки лідера, вони викликають у тих, ким він керує, захоплення і бажання наслідувати його поведінку. Надихаюча мотивація стосується візії, яку формулює лідер, і того, наскільки вона стимулює його підлеглих. Інтелектуальна стимуляція означає межу, до якої лідери заохочують своїх підлеглих ставити під сумнів запропоновані ними припущення, бажання йти на ризик, і таким чином нарощують власну креативність та креативність своїх підлеглих. Індивідуалізований підхід стосується особистого ставлення лідера до кожного з його підлеглих, що може проявлятися турботою, наставництвом чи коучингом (Judge & Piccolo, 2004).

Трьома ознаками транзакційного лідерства є: умовна винагорода; менеджмент винятків (активний); менеджмент винятків (пасивний). Умовна винагорода стосується ситуацій, коли лідер чітко визначає очікування та позитивні чи негативні винагороди, пов'язані з досягненням або недосягненням зазначених очікувань. Концепція менеджменту винятків визначається межею, коли лідер, на основі транзакцій (тобто дій його підлеглих) починає вживати власних коригувальних дій (Judge & Piccolo, 2004). Активні лідери характеризуються тим, що, спостерігаючи за поведінкою своїх підлеглих, передбачають проблеми наперед та вживають коригувальних дій ще до того, як поведінка підлеглих створить серйозні труднощі. Натомість, пасивні лідери вживають заходів лише після того, як проблеми уже створено (Howell & Avolio, 1993).

Додатковою формою лідерства, власне нелідерства, є лідерство невтручання (*laissez-faire*), що представляє собою уникнення лідерства або його відсутність як таку.

Література з проєкт-менеджменту широко розглядає питання успіху проєкту з різних точок зору (Atkinson, 1999; Turner, 1999; Cooke-Davies, 2002; Jugdev & Müller, 2005). Так, Джефрі Пінто і Денніс Слевін (Pinto & Slevin, 1988), досліджуючи фактори успіху проєкту, виявили надзвичайну роль в цьому плані каналів комунікації, а також здатності лідера до вирішення проблем. Хоча прямої залежності між проєкт-менеджментом, стилем лідерства та успішністю проєкту ними не виявлено, вони зазначають, що відсутність деяких характеристик менеджера проєкту, таких як людяність, адміністративні навички, вміння впливати на інших можуть привести проєкт до провалу.

Дослідження, проведене Родні Тернером і Ральфом Мюллером (Turner & Müller, 2005), вважається одним з найповніших внесків у літературу проєкт-менеджменту з питань впливу компетентності менеджера проєкту та стилю лідерства на успіх проєкту. Вони виявили, що хоча література про успіх проєкту «в основному ігнорує питання впливу менеджера проєкту, його / її стилю управління та компетенції на успіх проєкту» (Turner & Müller, 2005, p. 59) або як чинника успіху, все ж література з загального менеджменту стверджує, що стиль лідерства та компетенції менеджера є ключовими для успішної роботи в бізнесі.

Серед деяких з наступних праць, в яких досліджується ця проблема, є й такі, в яких вивчаються взаємозв'язки між особистістю менеджера проєкту, стилем управління та типами проєктів (Dvir et al., 2006), ті, в яких досліджуються зв'язки між параметрами лідерства, ефективністю та успішністю проєктів (Geoghegan & Dulewicz, 2008; Turner et al., 2009), а також ті, які демонструють, що для різних типів проєктів підходять різні стилі лідерства (Müller & Turner, 2007). Основною гіпотезою, яка є похідною з цих тверджень є та, що менеджери несуть відповідальність, і це є власне критично важливим для досягнення успіху проєкту за всіма показниками.

Кам Джаджев і Ральф Мюллер (Jugdev & Müller, 2005) пропонують ретроспективний погляд на проблематику успішності бізнес-проєкту в літературі за останні 40 років, виділяючи при цьому чотири періоди. Перший датується серединою 1900-х, коли успішність проєкту вимірювалася шляхом оцінки затраченого часу,

вартістю та рівнем якості. Пізніше було додано ще один важливий параметр оцінки успішності, зокрема – ступінь задоволеності зацікавлених сторін. Наступним параметром оцінки успішності проєкту стала розробка інтегрованих структур (фреймворків), які оцінюють його перспективність. Сучасний підхід розглядає управління проєктом як певний стратегічний актив компанії. У цьому контексті дослідження, проведене Аароном Шенхаром, Довом Двіром, Офером Леві та Аланом Мальтцом (Shenhar et al., 2001) набуває особливого значення. Цей підхід ґрунтується на визнанні менеджерів проєктів не лише оперативними, а й стратегічними лідерами. Таким чином, визначення та оцінка успіху проєкту базується також на концепції стратегічного управління. Багатовимірною та багатокомпонентною структурою оцінки успіху проєкту, запропонована цими вченими, включає чотири універсальні виміри успішності проєкту: ефективність, вплив на клієнта, бізнес-успішність та скерування у майбутнє.

З метою встановити зв'язок між стилями лідерства та успішністю проєктів Веред Голзман і Лаура Маззіні (Holzmann & Mazzini, 2020) проводили дослідження шляхом опитування та інтерв'ювання. Ними було опитано менеджерів та членів різних команди, переважно європейців, які працювали у різних видах креативних індустрій – сценічному та образотворчому мистецтві, охороні культурної спадщини, кіно, телебаченні, мультимедіа, видавничій справі, дизайні, рекламі, архітектурі, бібліотеках, фестивалях та ін.

У процесі проведеного ними опитування усі респонденти заявили, що добрий підхід лідера до своєї команди підвищує вірогідність успіху проєкту, зазначивши важливість таких якостей лідера як довіра, ентузіазм, компетентність, здатність ризикувати й брати на себе відповідальність за прийняті рішення, а також етичність у поведінці з підлеглими. Чинниками, які мотивують команду до успіху, на думку респондентів, є взаєморозуміння, культура взаємин та творча атмосфера.

Таким чином, респонденти висловили своє бачення лідерів як відповідальних за створення стратегії та візії майбутнього успіху, донесення цієї візії до членів команди та їхню мотивацію людей, при цьому за умови уникнення надмірних обмежень. Такі відповіді, на думку Вереди

Голзмана і Лаури Маззіні (Holzmann & Mazzini, 2020), демонструють, що увага респондентів була звернута на характеристики, які можуть бути присутні як у трансформаційному, так в транзакційному типах лідерства. Також респонденти зазначили, що у секторі креативних індустрій увага до індивідуальності кожного з членів команди має бути значно вищою, ніж у інших сферах, і що це є специфікою саме цієї сфери. У зв'язку з цим лідери, які працюють у секторі креативних індустрій, частіше стикаються із ймовірністю провалу, працюють у більш невизначених ситуаціях, а тому мають бути креативними, далекоглядними та мати здатність передбачати майбутнє.

Найбільш дискусійною проблемою менеджменту креативних професіоналів виявилася проблема пошуку балансу між креативністю та її обмеженнями, тобто дисципліною, тому що креативні працівники не толерують організаційну та структурну впорядкованість, вони є недисциплінованими за визначенням. Таким чином було зроблено висновок про те, що лідерство в креативних індустріях – це побудова якісної організаційної структури, яка не заважає працівникам виявляти їхню креативність уповні.

Результати дослідження Вереди Голзмана і Лаури Маззіні (Holzmann & Mazzini, 2020) демонструють зв'язок між трансформаційним і транзакційним стилями лідерства та двома складовими успішного проєкту: його успішною організацією та спрямованістю в майбутнє. Адже найважливішим показником успішності сучасного проєкту є не стільки сама його ефективність, зокрема, виконання обсягу завдань, дотримання графіку та бюджету, а та ширша перспектива, яку цей проєкт передбачає, враховуючи поточні та майбутні досягнення стратегічних цілей бізнесу.

Карен Маллія (Mallia, 2019) у своїй книзі про лідерство в креативних індустріях зазначила, що «найчастіше успішні лідери в креативних індустріях є лідерами трансформацій» (Mallia, 2019, р. 34). Однак вона також відзначила позитивну роль транзакційного лідерства в креативних індустріях, навівши приклад Джеффа Безоса, генерального директора інтернет-магазину Amazon, який «диктує, що мають робити його підлеглі, щоб досягти поставлених цілей» (Mallia, 2019, р. 35).

На думку Вереда Голзмана і Лаури Маззіні (Holzmann & Mazzini, 2020) транзакційний стиль лідерства є більш доречним у великих компаніях, які працюють над короткостроковими проектами. За таких обставин існує безумовна потреба в чітких керівних вказівках менеджера для досягнення конкретних короткострокових цілей. Разом з тим, транзакційне лідерство може бути передумовою ефективного трансформаційного лідерства, яке також відоме як креативне лідерство (Hinkin & Schriesheim, 2008).

Лідери в сфері креативних індустрій стикаються з багатьма унікальними проблемами в процесі пошуків збалансованості між захопленням підлеглих оптимізувати їхню продуктивність та сприянні розкриттю їхніх талантів та творчої свободи. Для реалізації цього креативним лідерам особливу увагу приходиться приділяти розвитку комунікативних навичок, гнучкості мислення та спритності адаптації до складного середовища високого рівня невизначеності.

Висновки і перспективи досліджень. Креативні індустрії – галузь, яка веде походження від індивідуальної творчості, навичок і талантів, що володіють потенціалом для створення багатства та робочих місць шляхом генерування та використання інтелектуальної власності. Креативні індустрії безпосередньо причетні до інновацій, креативності і нових, сервісних методів креативної економіки. Вони стають все більш і більш важливими для розвитку сучасного суспільства, функціонування якого засновано на знаннях і характеризується домінуванням креативності та інновацій.

Менеджмент у креативних індустріях породжує виклики через складні стосунки між адмініструванням, мистецтвом і технологіями, які мають бути скоординовані та збалансовані для досягнення бізнес-цілей, з одного боку, та збереження креативної інтегрованості, з іншого. Таким чином, креативні індустрії оприлюднюють виклик необхідності досягнення балансу між креативністю і менеджментом. Перша асоціюється із свободою та вільним духом, тоді як другий – з процедурами та ефективністю.

Існує два типи лідерства: трансформаційне та транзакційне. Трансформаційне пов'язане з харизмою, розвитком візії, індивідуальним мисленням та інтелектуальним стимулюванням. Транзакційне змушує підлеглих ставитися

до вимог праці як до можливості отримати винагороду або ж покарання. Трансформаційний лідер сфокусований на персоналі, тоді як транзакційний – на завданнях.

Проблема успішності проекту розглядалася по-різному. До середини 1990-х успішність проекту вимірювалася ефективністю його реалізації шляхом оцінки затраченого часу, вартості та якості проекту. Пізніше дослідники почали враховувати ступінь задоволеності зацікавлених сторін, перспективність проекту та його значення в контексті стратегічних активів компанії.

Дослідження ролі лідерства в проект-менеджменті останніх років виявили важливість таких якостей для лідера як довіра, ентузіазм, компетентність, здатність ризикувати і брати на себе відповідальність за прийняті рішення, а також етичність у поведінці з підлеглими. Чинниками, які мотивують команду до успіху, було визнано взаєморозуміння, культуру взаємин, творчу атмосферу. Визначено, що у секторі креативних індустрій увага до індивідуальності кожного з членів команди має бути значно вищою, ніж у інших сферах, і що це є специфікою саме цієї сфери. У зв'язку з цим лідери, які працюють у секторі креативних індустрій, частіше стикаються з невизначеними ситуаціями, а тому мають бути креативними та далекоглядними. При цьому найбільш дискусійною проблемою менеджменту креативних професіоналів залишається проблема пошуку балансу між креативністю та її доцільними межами, оскільки креативні працівники не толерують організаційної та структурної впорядкованості, вони є недисциплінованими за визначенням. Таким чином, лідерство в креативних індустріях означає здатність вибудувати якісну організаційну структуру команди, при цьому не заважаючи підлеглим виявляти їхню креативність уповні.

Прагнучи знайти баланс між захопленням підлеглих оптимізувати свою продуктивність та сприянням їхньому таланту та творчій свободі, лідери в сфері креативних індустрій стикаються з багатьма унікальними проблемами. Для їхнього вирішення креативним лідерам особливу увагу приходиться приділяти розвитку комунікативних навичок, гнучкості мислення та спритності адаптації до складного середовища високого рівня невизначеності.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Abisuga Oyekunle O.A. & Sirayi M. The role of creative industries as a driver for a sustainable economy: A case of South Africa. *Creative Industries Journal*. 2018. №11(3). P. 225-244.
2. Atkinson R. Project management: Cost, time and quality, two best guesses and a phenomenon, it's time to accept other success criteria. *International Journal of Project Management*. 1999. №17(6). P. 337-342.
3. Bass B.M. Leadership: Good, better, best. *Organizational Dynamics*. 1985. №13(3). P. 26-40.
4. Bennett T. M. A study of the management leadership style preferred by IT subordinates. *Journal of Organizational Culture, Communications and Conflict*, 2009. №13(2). P. 1-25.
5. Bérubé J. & Demers C. Creative organizations: When management fosters creative work. *Creative Industries Journal*. 2019. №12(3). P. 314-340.
6. Bettiol M. & Sedita S.R. The role of community of practice in developing creative industry projects. *International Journal of Project Management*, 2011. №29(4). P. 468-479.
7. Bilton C. *Management and creativity: From creative industries to creative management*. Wiley-Blackwell, 2006. 224 p.
8. Cohendet P. & Simon L. Playing across the playground: Paradoxes of knowledge creation in the videogame firm. *Journal of Organizational Behavior: The International Journal of Industrial, Occupational and Organizational Psychology and Behavior*. 2007. №28(5). P. 587-605.
9. Cohendet P., Llerena P. & Simon L. The routinization of creativity: Lessons from the case of a video-game creative powerhouse. *Journal of Economics and Statistics*. 2014. №234(2-3). P. 120-141.
10. Cooke-Davies T. The «real» success factors on projects. *International Journal of Project Management*. 2002. №20(3). P. 185-190.
11. DeFillippi R. Dilemmas of project-based media work: Contexts and choices. *Journal of Media Business Studies*. 2009. №6(4). P. 5-30.
12. Dvir D., Sadeh A. & Malach-Pines A. Projects and project managers: The relationship between project managers' personality, project types, and project success. *Project Management Journal*. 2006. №37(5). P. 36-48.
13. Emery C.R. & Barker K.J. The effect of transactional and transformational leadership styles on the organizational commitment and job satisfaction of customer contact personnel. *Journal of Organizational Culture, Communication and Conflict*. 2007. №11(1). P. 77-90.
14. Flew T. & Cunningham S. Creative industries after the first decade of debate. *Creative industries and urban development*. 2013. №26(2). P. 76-86.
15. Flew T. *The creative industries culture and policy*. London: Sage, 2012. 232 p.
16. Garnham N. From cultural to creative industries: An analysis of the implications of the «creative industries» approach to arts and media policy making in the United Kingdom. *International Journal of Cultural Policy*. 2005. №11(1). P. 15-29.
17. Geoghegan L. & Dulewicz V. Do project managers' leadership competencies contribute to project success? *Project Management Journal*. 2008. №39(4). P. 58-67.
18. Granados C., Bernardo M. & Pareja M. How do creative industries innovate? A model proposal. *Creative Industries Journal*. 2017. №10(3). P. 211-225.
19. Harper G. Practice-led research and the future of the creative industries. *Creative Industries Journal*. 2011. №4(1). P. 5-17.
20. Hinkin T.R. & Schriesheim C.A. A theoretical and empirical examination of the transactional and non-leadership dimensions of the multifactor leadership questionnaire (MLQ). *The Leadership Quarterly*, 2008. №19(5). P. 501-513.
21. Holzmann V. & Mazzini L. Applying Project Management to Creative Industries: the Relationship Between Leadership Style and Project Success. *Journal of Organizational Culture, Communications and Conflicts*. 2020. №24 (1). P. 1-17.
22. Hotho S. & Champion K. Small businesses in the new creative industries: Innovation as a people management challenge. *Management Decision*, 2011. №49(1). P. 29-54.
23. Howell J.M. & Avolio B.J. Transformational leadership, transactional leadership, locus of control, and support for innovation: Key predictors of consolidated-business-unit performance. *Journal of Applied Psychology*. 1993. №78(6). P. 891-902.
24. Howkins J. *The Creative Economy: How People Make Money from Ideas*. 2002. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/247822555_The_Creative_Economy_How_People_Make_Money_from_Ideas
25. Isaksen S.G. & Akkermans H.J. Creative climate: A leadership lever for innovation. *The Journal of Creative Behavior*. 2011. №45(3). P. 161-187.
26. Judge T.A. & Piccolo R.F. Transformational and transactional leadership: A meta-analytic test of their relative validity. *Journal of Applied Psychology*. 2004. №89(5). P. 755-768.

27. Jugdev K. & Müller R. A retrospective look at our evolving understanding of project success. *Project Management Journal*. 2005. №36(4). P. 19-31.
28. Lampel J., & Germain O. Creative industries as hubs of new organizational and business practices. *Technovation*. 2018. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/284013180_Creative_industries_as_hubs_of_new_organizational_and_business_practices
29. Levickaitė R. Four approaches to the creative economy: General overview. *Business, Management and Education*. 2011. №1. P. 81-92.
30. Lundin R.A. & Steinthórsson R.S. Studying organizations as temporary. *Scandinavian Journal of Management*. 2003. №19(2). P. 233-250.
31. Mallia K. L. *Leadership in the creative industries: Principles and practice* John Wiley & Sons, 2019. 304 p.
32. Mangematin V., Sapsed J. & Schüßler E. Disassembly and reassembly: An introduction to the special issue on digital technology and creative industries. *Disassembly and Reassembly: An Introduction to the Special Issue on Digital Technology and Creative Industries*. 2014. №83. P. 1-9
33. Marcella M. & Rowley S. An exploration of the extent to which project management tools and techniques can be applied across creative industries through a study of their application in the fashion industry in the north east of Scotland. *International Journal of Project Management*. 2015. №33(4). P. 735-746.
34. Marotto M., Roos J. & Victor B. Collective virtuosity in organizations: A study of peak performance in an orchestra. *Journal of Management Studies*. 2007. №44(3). P. 388-413.
35. Mayfield M. & Mayfield J. Leadership techniques for nurturing worker garden variety creativity. *Journal of Management Development*. 2008. №27(9). P. 976-986.
36. McKinlay A. *Creative labour: Working in the creative industries*. Palgrave Macmillan, 2009. 270 p.
37. Müller R. & Turner J.R. Matching the project manager's leadership style to project type. *International Journal of Project Management*. 2007. №25(1). P. 21-32.
38. Müller R. & Turner R. Leadership competency profiles of successful project managers. *International Journal of Project Management*. 2010. №28(5). P. 437-448.
39. O'Connor J. *The cultural and creative industries: A literature review* Creativity, Culture and Education. 2007. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/251804201_The_Cultural_and_Creative_Industries_A_Review_of_the_Literature
40. Petrović D., Milićević V. & Sofronijević A. Application of project management in creative industry. *European Project Management Journal. Udruženje Za Upravljanje Projektima Srbije*. 2017. №7(2). P. 59-66.
41. Piergiovanni R., Carree M.A. & Santarelli E. Creative industries, new business formation, and regional economic growth. *Small Business Economics*. 2012. №39(3). P. 539-560.
42. Pinto J. & Slevin D. Project success: Definitions and measurement techniques. *Project Management Journal*. 1988. №19 (1). P. 67-72.
43. Potts J., Cunningham S., Hartley J., & Ormerod P. Social network markets: A new definition of the creative industries. *Journal of Cultural Economics*. 2008. №32(3). P. 167-185.
44. Shenhar A.J., Dvir D., Levy O. & Maltz A.C. Project success: A multidimensional strategic concept. *Long Range Planning*. 2001. №34(6). P. 699-725.
45. Siwek S.E. *Copyright industries in the US economy: The 2000 report* International Intellectual Property Alliance. 2000. 24 p.
46. Townley B., Beech N. & McKinlay A. Managing in the creative industries: Managing the motley crew. *Human Relations*. 2009. №62(7). P. 939-962.
47. Tschang F.T. Balancing the tensions between rationalization and creativity in the video games industry. *Organization Science*. 2007. №18(6). P. 989-1005.
48. Turner J. R., Müller R. & Dulewicz V. Comparing the leadership styles of functional and project managers. *International Journal of Managing Projects in Business*. 2009. №2(2). P. 198-216.
49. Turner J.R. & Muller R. The project manager's leadership style as a success factor on projects: A literature review. *Project Management Journal*. 2005. №36(2). P. 49-61.
50. Turner J.R. *The handbook of project-based management* London: McGraw-Hill, 1999. 33 p.

REFERENCES:

1. Abisuga Oyekunle O.A. & Sirayi M. (2018). The role of creative industries as a driver for a sustainable economy: A case of South Africa. *Creative Industries Journal*, 11(3), 225-244 [In English].
2. Atkinson R. (1999). Project management: Cost, time and quality, two best guesses and a phenomenon, it's time to accept other success criteria. *International Journal of Project Management*, 17(6), 337-342 [In English].
3. Bass B.M. (1985). Leadership: Good, better, best. *Organizational Dynamics*., 13(3), 26-40 [In English].

4. Bennett T. M. (2009). A study of the management leadership style preferred by IT subordinates. *Journal of Organizational Culture, Communications and Conflict*, 13(2), 1-25 [In English].
5. Bérubé J. & Demers, C. (2019). Creative organizations: When management fosters creative work. *Creative Industries Journal*, 12(3), 314-340 [In English].
6. Bettiol M. & Sedita S.R. (2011). The role of community of practice in developing creative industry projects. *International Journal of Project Management*, 29(4), 468-479 [In English].
7. Bilton C. (2006). *Management and creativity: From creative industries to creative management*. Wiley-Blackwell [In English].
8. Cohendet P. & Simon L. (2007). Playing across the playground: Paradoxes of knowledge creation in the videogame firm. *Journal of Organizational Behavior: The International Journal of Industrial, Occupational and Organizational Psychology and Behavior*, 28(5), 587-605 [In English].
9. Cohendet P., Llerena P. & Simon, L. (2014). The routinization of creativity: Lessons from the case of a video-game creative powerhouse. *Journal of Economics and Statistics*, 234(2-3), 120-141 [In English].
10. Cooke-Davies T. (2002). The «real» success factors on projects. *International Journal of Project Management*, 20(3), 185-190 [In English].
11. DeFillippi R. (2009). Dilemmas of project-based media work: Contexts and choices. *Journal of Media Business Studies*, 6(4), 5-30 [In English].
12. Dvir D., Sadeh A. & Malach-Pines A. (2006). Projects and project managers: The relationship between project managers' personality, project types, and project success. *Project Management Journal*, 37(5), 36-48 [In English].
13. Emery C.R. & Barker K.J. (2007). The effect of transactional and transformational leadership styles on the organizational commitment and job satisfaction of customer contact personnel. *Journal of Organizational Culture, Communication and Conflict*, 11(1), 77-90 [In English].
14. Flew T. & Cunningham S. (2013). Creative industries after the first decade of debate. *Creative industries and urban development*, 26(2), 76-86 [In English].
15. Flew T. (2012). *The creative industries culture and policy*. London: Sage [In English].
16. Garnham N. (2005). From cultural to creative industries: An analysis of the implications of the «creative industries» approach to arts and media policy making in the United Kingdom. *International Journal of Cultural Policy*. 11(1), 15-29 [In English].
17. Geoghegan L. & Dulewicz V. (2008). Do project managers' leadership competencies contribute to project success? *Project Management Journal*, 39(4), 58-67 [In English].
18. Granados C., Bernardo M. & Pareja, M. (2017). How do creative industries innovate? A model proposal. *Creative Industries Journal*, 10(3), 211-225 [In English].
19. Harper G. (2011). Practice-led research and the future of the creative industries. *Creative Industries Journal*, 4(1), 5-17 [In English].
20. Hinkin T.R. & Schriesheim C.A. (2008). A theoretical and empirical examination of the transactional and non-leadership dimensions of the multifactor leadership questionnaire (MLQ). *The Leadership Quarterly*. 19(5), 501-513 [In English].
21. Holzmann V. & Mazzini L. (2020). Applying Project Management to Creative Industries: the Relationship Between Leadership Style and Project Success. *Journal of Organizational Culture, Communications and Conflicts*. 24 (1), 1-17 [In English].
22. Hotho S. & Champion K. (2011). Small businesses in the new creative industries: Innovation as a people management challenge. *Management Decision*, 49(1), 29-54 [In English].
23. Howell J.M. & Avolio B.J. (1993). Transformational leadership, transactional leadership, locus of control, and support for innovation: Key predictors of consolidated-business-unit performance. *Journal of Applied Psychology*, 78(6), 891-902 [In English].
24. Howkins J. (2002). The Creative Economy: How People Make Money from Ideas. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/247822555_The_Creative_Economy_How_People_Make_Money_from_Ideas [In English].
25. Isaksen S.G. & Akkermans H.J. (2011). Creative climate: A leadership lever for innovation. *The Journal of Creative Behavior*, 45(3), 161-187 [In English].
26. Judge T.A. & Piccolo R.F. (2004). Transformational and transactional leadership: A meta-analytic test of their relative validity. *Journal of Applied Psychology*, 89(5), 755-768 [In English].
27. Jugdev K. & Müller R. (2005). A retrospective look at our evolving understanding of project success. *Project Management Journal*, 36(4), 19-31 [In English].
28. Lampel J., & Germain O. (2018). Creative industries as hubs of new organizational and business practices. *Technovation*. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/284013180_Creative_industries_as_hubs_of_new_organizational_and_business_practices [In English].

29. Levickaitė R. (2011). Four approaches to the creative economy: General overview. *Business, Management and Education*, 1, 81-92 [In English].
30. Lundin R.A. & Steinhórsson R.S. (2003). Studying organizations as temporary. *Scandinavian Journal of Management*, 19(2), 233-250 [In English].
31. Mallia, K. L. (2019). *Leadership in the creative industries: Principles and practice* John Wiley & Sons [In English].
32. Mangematin V., Sapsed J. & Schüßler, E. (2014). Disassembly and reassembly: An introduction to the special issue on digital technology and creative industries. *Disassembly and Reassembly: An Introduction to the Special Issue on Digital Technology and Creative Industries*, 83, 1-9 [In English].
33. Marcella M. & Rowley S. (2015). An exploration of the extent to which project management tools and techniques can be applied across creative industries through a study of their application in the fashion industry in the north east of Scotland. *International Journal of Project Management*, 33(4), 735-746 [In English].
34. Marotto M., Roos J. & Victor, B. (2007). Collective virtuosity in organizations: A study of peak performance in an orchestra. *Journal of Management Studies*, 44(3), 388-413 [In English].
35. Mayfield M. & Mayfield J. (2008). Leadership techniques for nurturing worker garden variety creativity. *Journal of Management Development*, 27(9), 976-986 [In English].
36. McKinlay A. (2009). *Creative labour: Working in the creative industries*. Palgrave Macmillan [In English].
37. Müller R. & Turner J.R. (2007). Matching the project manager's leadership style to project type. *International Journal of Project Management*, 25(1), 21-32 [In English].
38. Müller R. & Turner R. (2010). Leadership competency profiles of successful project managers. *International Journal of Project Management*, 28(5), 437-448 [In English].
39. O'Connor J. (2007). *The cultural and creative industries: A literature review* Creativity, Culture and Education. Retrieved from: https://www.researchgate.net/publication/251804201_The_Cultural_and_Creative_Industries_A_Review_of_the_Literature [In English].
40. Petrović D., Milićević V. & Sofronijević A. (2017). Application of project management in creative industry. *European Project Management Journal. Udruženje Za Upravljanje Projektima Srbije*. 7(2), 59-66 [In English].
41. Piergiovanni R., Carree M.A. & Santarelli E. (2012). Creative industries, new business formation, and regional economic growth. *Small Business Economics*, 39(3), 539-560 [In English].
42. Pinto J. & Slevin D. (1998). Project success: Definitions and measurement techniques. *Project Management Journal*, 19(1), 67-72 [In English].
43. Potts J., Cunningham S., Hartley J., & Ormerod P. (2008). Social network markets: A new definition of the creative industries. *Journal of Cultural Economics*, 32(3), 167-185 [In English].
44. Shenhar A. J., Dvir D., Levy O. & Maltz A.C. (2001). Project success: A multidimensional strategic concept. *Long Range Planning*, 34(6), 699-725 [In English].
45. Siwek S.E. (2000). Copyright industries in the US economy: The 2000 report International Intellectual Property Alliance [In English].
46. Townley B., Beech N. & McKinlay A. (2009). Managing in the creative industries: Managing the motley crew. *Human Relations*, 62(7), 939-962 [In English].
47. Tschang F.T. (2007). Balancing the tensions between rationalization and creativity in the video games industry. *Organization Science*, 18(6), 989-1005 [In English].
48. Turner J. R., Müller R. & Dulewicz V. (2009). Comparing the leadership styles of functional and project managers. *International Journal of Managing Projects in Business*, 2(2), 198-216 [In English].
49. Turner J.R. & Muller R. (2005). The project manager's leadership style as a success factor on projects: A literature review. *Project Management Journal*. 36(2), 49-61 [In English].
50. Turner J.R. (1999). *The handbook of project-based management* London: McGraw-Hill [In English].

УДК 784.3:78.036(477)Косенко

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-10>

Цуй ЦЗІН

аспірантка кафедри історії української музики та музичної фольклористики, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001
ORCID: 0009-0005-7215-4281

Бібліографічний опис статті: Цуй, Цзін (2024). Риси модернізму в камерно-вокальній творчості Віктора Косенка. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 67–74, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-10>

РИСИ МОДЕРНІЗМУ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА КОСЕНКА

Актуальність дослідження полягає у формуванні нового дискурсу української музичної культури, важливим завданням якого є переосмислення значення творчого доробку композиторів, які вже стали класиками української музики. Творчість В. Косенка, попри популярність та знаковість, у цілому є недооціненою з точки зору масштабності і багатомірності. Потребують уточнення також стилеві домінанти його музики, яка тривалий час розглядалася в контексті романтизму. **Мета дослідження** полягає в окресленні стилевих парадигм камерно-вокальної музики В. Косенка у вимірах музичного модернізму. **Методологія дослідження** передбачає використання загальнонаукових та спеціальних методів, серед яких системний, компаративний, історико-культурний, музично-аналітичний. **Наукова новизна.** У дослідженні виокремлено та систематизовано модерністичні риси камерно-вокальної музики В. Косенка, охарактеризовано солоспів «Вони стояли мовчки», «Мобілізуються тополі», «Старовинна пісня» у стилевих парадигмах музики модернізму. **Висновки.** Камерно-вокальна музика В. Косенка раннього періоду, окресленого як постромантично-символістський, відзначається лаконізмом, символістською недомовленістю, посиленням психологізмом, екстатичністю як формою передачі емоційних станів та прийомом побудови драматургії твору, пріоритетністю фортепіанного супроводу як засобу драматургічного розвитку, посиленням декламаційного компонента та зменшення ваги кантиленності у вокальній партії, орієнтацією на пізньромантичний стиль, що характеризується ускладненням гармонічної вертикалі. У пізніх солоспівах митця, в яких відбилися неокласичні тенденції, помітна тенденція руху в бік «нової простоти», для якої характерно не лише звертання до старовинних жанрів європейської музики, а й повернення до прозорості і ясності форм та музичної мови, притаманній класичному періоду розвитку європейської музики. Полістилістичність є рисою, що сполучає обидві стилеві домінанти у творчості В. Косенка, а єднальним чинником у стилевій еволюції композитора стає музика романтизму, яка не лише формує його індивідуальний стиль, а відбиває специфіку українського модернізму, для якого характерно оновлення в рамках традиції, а не її руйнація.

Ключові слова: камерно-вокальна творчість В. Косенка, музичний стиль, романтизм, модернізм, символізм, неокласицизм.

Cui JING

Postgraduate Student at the Department of History of the Ukrainian Music and Musical Ethnology, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3/11 Horodetskyi Architect St, Kyiv, Ukraine, 01001
ORCID: 0009-0005-7215-4281

To cite this article: Cui, Jing (2024). Rysy modernizmu v kamerno-vokalnii tvorchosti Viktora Kosenka [Features of modernism in the chamber vocal creativity by Viktor Kosenko]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 67–74, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-10>

FEATURES OF MODERNISM IN THE CHAMBER VOCAL CREATIVITY BY VIKTOR KOSENKO

The relevance of the research lies in the formation of a new discourse of Ukrainian musical culture, an important task of which is to rethink the meaning of the creative legacy of composers who have already become classics of Ukrainian music. The creativity by V. Kosenko, despite its popularity and significance, is generally underestimated in terms of scale and multidimensionality. The stylistic dominants of his music, which for a long time was considered in the context of romanticism, also require clarification. **The purpose of the research** is to determine the stylistic paradigms

of V. Kosenko's chamber vocal music in the dimensions of musical modernism. **The research methodology** involves the use of general scientific and special methods, including systemic, comparative, historical cultural, and musical analytical. **The scientific novelty.** The research identifies and systematizes modernistic features of V. Kosenko's chamber vocal music, characterizes the romances «They Stood Silently», «The Poplars Are Mobilizing», «The Old Song» in the stylistic paradigms of modernist music. **Conclusions.** The chamber vocal music by V. Kosenko of the early period, outlined as post-romantic-symbolist, is distinguished by laconicism, symbolist understatement, enhanced psychologism, ecstasiticity as a form of conveying emotional states and the technique of constructing the dramaturgy of the work, the priority of the piano weight of cantilena in the vocal part, orientation toward the late-romantic style, characterized by the complication of the harmonic vertical. In the artist's late compositions, which reflected neoclassical tendencies, a tendency toward a «new simplicity» is noticeable, which is characterized not only by an appeal to ancient genres of European music, but also a return to the transparency and clarity of forms and musical speech inherent in the classical period of development of European music. Polystylistically is a feature that unites both stylistic dominants in the creativity by V. Kosenko, and the connecting factor in the style of the composer's evolution is the music of romanticism, which not only forms his individual style, but also reflects the specifics of Ukrainian modernism, which is characterized by renewal within the framework of tradition, and not its destruction.

Key words: chamber vocal creativity by V. Kosenko, musical style, romanticism, modernism, symbolism, neoclassicism.

Постановка проблеми та її актуальність.

Пріоритетним напрямом сучасного українського музикознавства є формування нового дискурсу національної музичної культури, в рамках якого відбувається не лише повернення забутих імен митців, що були під забороною, а й переосмислення творчості відомих композиторів. Доробок класика української музики ХХ століття Віктора Косенка відзначається багатожанровістю та масштабністю, проте найбільш виконуваними є його фортепіанні твори, передусім «11 етюдів у формі старовинних танців», «24 дитячих п'єси для фортепіано», обрані солоспіву, що міцно закріпилися в концертному та навчальному репертуарі. Значно рідше звучить його камерна музика та твори великої форми. Серед великої кількості солоспівів далеко не всі виконуються в концертних програмах, як того заслуговують, і однією з причин є відсутність повного видання камерно-вокальної музики В. Косенка. Сьогодні ми бачимо позитивні зрушення: так, у концертній програмі «Невідомі мистецькі пісні та твори для фортепіано» лекторію «Віктор Косенко: автографи», що відбулася у меморіальному музеї-квартирі В. С. Косенка 11 березня 2024 року, прозвучали чотири ранні солоспіву композитора – «Марить над ставом», «О, де ж ті мрії всі», «Щойно щось осиротіло», «Вітер легковійний», з яких лише останній виходив друком і знайомий українському слухачеві. Косенківський камерно-вокальний доробок, який вже має багаторічну традицію музичних інтерпретацій, також потребує переосмислення, передусім із позицій визначення його жанрово-стильових орієнтирів. Розгляд музики композитора в контексті модернізму сприятиме не лише розширенню

знань про шляхи розвитку українського музичного мистецтва у ХХ столітті та розставить нові акценти у творчості В. Косенка, а й дозволить виконавцям більш вдумливо та свідомо підійти до її інтерпретації.

Аналіз досліджень та публікацій. Творчість В. Косенка, яка в радянські часи, зокрема у працях В. Довженка (Довженко, 1949), Р. Стецюка (Стецюк, 1974), О. Олійник (Олійник, 1989) та ін. інтерпретувалася як продовження романтичних традицій у ХХ столітті, сьогодні усе частіше розглядається в контексті музичного модернізму. У роботах М. Ржевської (Ржевська, 2005), І. Вавренчук (Вавренчук, 2012), О. Кричинської (Кричинська, 2016), В. Даценко (Даценко, 2021) та ін. доробок В. Косенка, в тому числі й солоспіву, вже вписаний у контекст музики модерністської доби. Однак при цьому вирішені далеко не всі питання, враховуючи недостатню розробленість проблематики модернізму в українській музиці, до якого донедавна відносили лише найбільш радикальні течії, а тому послідовним модерністом вважали лише Б. Лятошинського. Поява фундаментальної монографії О. Корчової (Корчова, 2020), яка запропонувала цілісну концепцію музичного модернізму в його історичному та функційно-логічному аспектах, відкриває перспективи переосмислення модернізму як явища музичної культури, який не обмежувався лише радикальними проявами, а охоплював усі музичні стилі з кінця 1880-х до кінця 1930-х років. Дослідниця неодноразово згадує В. Косенка як представника поміркованого напрямку музичного модернізму, однак оскільки її робота присвячена передусім зарубіжній музиці, український модернізм, у тому числі й творчість В. Косенка,

в ній не розглядається. Таким чином констатуємо, що вивчення музики композитора з позицій наявності в ній модерністичних рис вже розпочато, проте спеціальних праць, де вони були б систематизовані та описані, наразі немає.

Мета дослідження – окреслити стильові парадигми камерно-вокальної музики В. Косенка у вимірах музичного модернізму.

Виклад основного матеріалу. Орієнтацію В. Косенка на класичні музичні традиції неодноразово підкреслювали радянські музикознавці, розглядаючи ранню творчість митця у контексті романтизму, а пізню – соцреалізму. Така інтерпретація цілком відповідала радянським ідеологемам, однак не відбивала реальних процесів стилетворення митця. Весь творчий доробок В. Косенка, у тому числі камерно-вокальна музика, насправді повністю вписується у парадигму музичного модернізму: ранні солоспівні композитора репрезентують постромантично-символістський, пізній – неокласичний напрям його творчості. Однак модерністські вияви в музиці В. Косенка не є такими очевидними внаслідок радянської музикознавчої рефлексії, яка наголошувала на романтичних стильових орієнтирах, але передусім у зв'язку із творчими інтенціями самого композитора, який, безумовно, був знайомий із тогочасними художніми течіями, проте у власній музиці не прагнув до новаторства. Також у київський період, що припадає на 1930-ті роки, В. Косенко писав багато музики відповідно до ідеологічних установок радянської влади, де класичному модернізму, особливо його радикальним формам, які тоді визначалися як формалістичні, не було місця. Попри естетичну консервативність та тяжіння до традиціоналізму, композитор не міг не відгукуватися на поклики часу, а тому базові стильові комплекси його музики – постромантично-символістський та неокласичний – однозначно вказують на їх приналежність до модернізму.

Образність та засоби виразності музики В. Косенка, в яких найбільш повно відбивають модерні тенденції, багато в чому збігаються з романтичними, а тому їх виокремлення часто є непростим. Одна із провідних рис косенківських солоспівів – психологізм та передача найтонших нюансів і порухів душі. Психологізм – якість і романтичної, і модерної музики, однак загостреність почуттів аж до патологічних виявів (екстремальний стильовий комплекс

за О. Корчовою (Корчова, 2020, с. 47)), а також їх естетична витонченість, рафінованість (поетичний стильовий комплекс за О. Корчовою (Корчова, 2020, с. 45)) – риса суто модерна. Музична драматургія, форма, засоби виразності косенківських солоспівів підпорядковані розкриттю психологічного стану героїв у всіх його нюансах, його вокальні твори відзначені глибоким психологізмом і одночасно витонченим естетизмом. Тож камерно-вокальна музика В. Косенка ближча до естетичних установок музичного модернізму, ніж романтизму в його класичних формах.

Недомовленість – провідна риса як символістської поезії, так і музики. В. Косенко віддає пріоритет поезії, де лише пунктиром окреслена сюжетна лінія, де причини колізії залишаються поза межами тексту, а увага сконцентрована на психологічному стані героїв. Романтична поезія також має ці риси, однак у творчості символістів вони стають провідними. Поетична недомовленість знайшла відбиток у косенківській музиці через збільшення ваги пауз, що стають символом мовчання, відхід від кантиленності до декламаційності, де кожна фраза змістовно та музично відокремлена від іншої розвиненою фортепіанною партією, яка доповнює те, що залишилося невимовленим.

Модерністська образна сфера знайшла відбиток у музичній формі та виражальних засобах солоспівів В. Косенка. У першу чергу виділимо зменшення тривалості музичного твору: більшість косенківських солоспівів, особливо житомирського періоду, є надзвичайно короткими, вони звучать менше двох хвилин, водночас вони є повністю завершеними і мають усі фази музичного розвитку. Відповідно кожен його етап є максимально лаконічним, і традиційна тричастинна форма, зберігаючи репризність як конструктивну основу, максимально ущільнюється у порівнянні з романтичними зразками.

Прискорення музичного часу вплинула на швидкість зміни емоційних станів. Композитори-модерністи відмовляються від довгої підготовки кульмінаційних зон та поступових затухань, а тому у їхніх творах емоційні піднесення і спади змінюються із блискавичною швидкістю. Енергетична пульсація з раптовими емоційними сплесками надає творам особливої напруженості навіть у відносно спокійних

зонах драматургічного розвитку. Концентрація та потужність емоцій формує одну з характерних рис музики доби модернізму – екстатичність. Екстатичність як вияв емоційно-духовного піднесення доволі часто трапляється у солоспівах В. Косенка, передаючи душевний стан героїв або стаючи засобом донесення провідної ідеї твору.

У стильовому відношенні модернізм є полістильовим явищем, на чому особливо наголошує О. Корчова. Косенківські солоспіви – і постромантично-символістські, і неокласичні – відзначаються високим ступенем стильового синтезу. Базовим елементом, особливо у житомирському періоді, виступає романтична складова, що тривалий час давала науковцям підставу інтерпретувати музику композитора як романтичну. Втім, такі ознаки романтизму як ускладнення гармонії, використання еліптичних зворотів, відхилень та модуляцій у далекі тональності не є суто романтичними, а характерні і для музичного модернізму. У косенківській музиці гармонія є передусім засобом створення емоційно-психологічного нагнітання, однак вона відіграє не меншу вагу у змалюванні образів природи, стаючи одним із прийомів музичної колористики. У цілому ж романтична стилістика косенківської музики має виразні риси ретроспективності і потенційно тяжіє до неокласицизму. Неокласичні твори В. Косенка мають ширший спектр стильового плюралізму – від бароко до романтизму.

Збільшення ваги фортепіанного супроводу, що розпочалося у романтичну добу, була продовжена у музиці модернізму. Композитори у вокальних творах змінили співвідношення вокального та інструментального начал, урівнявши їх, а іноді повністю переклали на партію фортепіано формотворчі та музично-драматургічні функції. Солоспіви В. Косенка, як неодноразово відзначали співаки, є дуже вокальними і зручними для голосу, при цьому композитор, що був прекрасним піаністом, особливо увагу приділяв фортепіанному супроводу, який складністю і значимістю у створенні художнього образу став не менш важливим, ніж вокальна партія. Змін зазнає й вокальна складова, яка вже не є класичною романтичною кантиленою широкого дихання, а стає речитативно-декламаційною з елементами кантиленності. Такий тип мелодики є характерним для більшості

косенківських солоспівів, хоча в доробку митця є твори, де мелодичне начало домінує. Ці композиції варто розглядати в контексті неокласицизму, де об'єктом стильового наслідування стає музика доби романтизму.

Отже, такі риси солоспівів В. Косенка як посилений психологізм, недовомленість та екстатичність в образній сфері, лаконізм як пріоритетний спосіб вираження музичної думки, стильовий плюралізм, ускладнення гармонії, домінування фортепіанної партії у драматургічному розвитку та підпорядкування їй вокальної складової, яка набуває рис декламаційності та зменшує вагу кантиленності, однозначно вказують на модерністичне підґрунтя музики композитора. Усі зазначені компоненти є взаємозалежними і утворюють цілісний текстово-музичний комплекс. Вони не є обов'язковими для усіх солоспівів, враховуючи два стильових полюси косенківської музики, однак у цілому репрезентують комплекс модерністичних рис камерно-вокальних творів композитора. Безумовно, кожен із солоспівів В. Косенка має індивідуальні риси, тому розглянемо більш детально три твори, що відносяться до різних періодів його творчості, які відбивають жанрово-стильове та тематичне розмаїття косенківської вокальної лірики.

Солоспів «Вони стояли мовчки» на вірші В. Стражева є одним із найпопулярніших творів В. Косенка. Він був написаний 1922 року в Житомирі і входить до циклу дванадцяти солоспівів ор. 7, створених у період 1921–1922 років. Твір є квінтесенцією символістської недовомленості в косенківській музиці постромантично-символістського напрямку, адже образ мовчання – центральний як у віршах, так і музиці. Солоспів є надзвичайно коротким: його тривалість – 26 тактів, час звучання – менше двох хвилин. Саме тому кожна частина тричастинної форми є дуже лаконічною, особливо перша, яка триває усього чотири такти і складається із двох фраз, які завдяки інформаційній насиченості функційно є реченнями, що утворюють форму періоду. Якщо початок другого розділу солоспіву чітко окреслений через прискорення темпу та зміну характеру мелодики, то третій – заключний – розділ, попри точний повтор початкового періоду, що дозволяє визначити форму як тричастинну, є логічним продовженням другого. Їх розділяє

чотиритактовий інструментальний епізод, що розпочався на *p* та завершився *ff* після попереднього динамічного затухання та тривалої паузи наприкінці другого розділу, який логічно не витікає з попереднього розвитку, а є несподіваним емоційним сплеском, що виник нізвідки і так само швидко згаснув. На його кульмінації розпочинається текстова й тематична реприза, яка завдяки потраплянню в кульмінаційну зону втрачає репризну функцію. Реприза як резюмуючий повтор переноситься на заключну інструментальну чотиритактову коду. Отже, у драматургії косенківського солоспіву «Вони стояли мовчки» класична трифазність порушується завдяки появі нового – екстатично-патетичного – образу, який у розкритті сюжету виступає як остання спроба розірвати замкнене коло мовчання, що є символом розставання, однак, попри ствержувальний пафос бажання, це виявилось неможливим.

Музично-гармонічний розвиток солоспіву «Вони стояли мовчки» є типовим для косенківських творів символістського спрямування: композитор використовує альтеровані акорди, відхилення й модуляції в далекі тональності. Особливого значення набуває гармонічне рішення заключного чотиритакту, де В. Косенко використовує шубертівський VI ступінь (*f – des* (з енгармонічною заміною на *cis*)), підкреслюючи у фортепіанній післямові – мовчанні – трагізм ситуації. Вокальна партія поєднує декламаційні та кантиленні елементи, де роль декламації зростає у смислових кульмінаціях. Відзначимо й мелодичну гнучкість вокальної складової, її тісний зв'язок із текстом неодноразово підкреслює композитор. Не менш важливою у солоспіві є фортепіанна партія. Звернімо увагу, що власне спів займає трохи більше ніж половину часу звучання твору – усього 17 тактів, що говорить не лише про пріоритетність інструментального начала, а в особливий спосіб підкреслює ключове слово – мовчання.

Таким чином констатуємо, що текстова та музична складові солоспіву «Вони стояли мовчки» повністю відповідають естетиці модернізму. Близькістю образів та драматургічних рішень відзначені усі дванадцять творів ор. 7 житомирського періоду 1921–1922 років.

Солоспів «Мобілізуються тополі» на вірші П. Тичини (ор. 16 bis), що був написаний у Житомирі у 1927 році, в радянські часи

інтерпретувався суто ідеологічно, а саме як одна з перших спроб звернення В. Косенка до сучасної тематики, до відтворення в музиці революційних ідей (Стецюк, 1974, с. 30). На жаль, сьогодні цей оригінальний твір у музикознавчій літературі не зазнав переоцінки, як інший, більш популярний тичинівський солоспів «На майдані», який вже давно отримав ідеологічно незаангажовану інтерпретацію (див. статтю М. Копиці (Копиця, 2016)), а тому не виконується в концертних програмах. М. Ржевська відносить три косенківські солоспіви на вірші П. Тичини до експериментальних творів (Ржевська, 2002, с. 318), з чим не можна не погодитися, адже їх тематика є відмінною від улюбленої В. Косенком інтимної лірики, тоді як музичні рішення цих творів були близькі до його ліричних солоспівів, від яких відрізнялися лише текстом, на відміну від таких солоспівів 1930-х років як «Індустріальний марш» чи «Першотравнева пісня», що за музичним стилем наближалися до масової радянської пісні.

Тичинівський вірш «Мобілізуються тополі» входить до циклу «Ронделі» і відноситься до неокласичного напрямку. У ньому поет наслідує форму середньовічного ронделя, що складається із 13 поетичних рядків – двох катренів та заключного п'ятивірша. Рондель передбачав повтор рядків та строгу риму, його форма має такий вигляд: *ABba/abAB/abbaA*, де великими літерами позначені повтори рядків, малими – подібність у римуванні. Композитор звернувся до неокласичної тичинівської поезії, однак солоспів «Мобілізуються тополі» не відноситься до неокласичних косенківських творів, а завершує лінію неоромантично-символістських. Ймовірно, тому В. Косенко не притримується структури вірша ронделя, а підпорядковує текст тричастинній музичній формі, який у солоспіві має таку структуру: *ABba/abABabba/ABabAB*. Композитор збільшує кількість повторів початкових двох рядків, посилюючи їх важливість для донесення змісту твору, хоча музичний повтор він використовує лише двічі – на початку першого та третього – репризного – розділу.

Мелодика солоспіву позбавлена традиційної кантиленності і складається з двох типів фраз – речитативних, що іноді нагадують скандування, та декламаційних, які наближаються до ораторських. Особливо виділимо імперативне про-

голошення фрази «Кличемо до волі!», де композитор використав октавний стрибок вниз на сильну долю на *f*. Однак декламація та скандування тексту, квартові й октавні стрибки в мелодії завдяки гармонічному розвитку, де важливу роль відіграють хроматизми та альтеровані акорди, наближає музику солоспіву до драматичної арії, а не масової пісні.

Відзначимо особливість тонального плану: ключові знаки солоспіву вказують на *fis-moll*, однак у кульмінаційних зонах композитор використовує тональність *Cis-dur*, нею ж він завершує твір. Мажорність кульмінацій підсилена динамікою *f*, поєднання яких надає музиці екстатичного виміру, але не патетичного, як в ліричних солоспівах, а імперативного. Підкреслимо швидкість переходів від епічної оповідності до екстатичних сплесків, особливо наприкінці твору, де перехід від *p* до *f* відбувається протягом одного такту.

Отже, у солоспіві «Мобілізуються тополі» композитор шукає форми та прийоми для вираження нового змісту, однак в цілому він орієнтується на знайдені і апробовані в попередніх творах музичні прийоми та тип драматургії, завершуючи лінію постромантично-символістських творів. У подальшій вокальній творчості В. Косенка з'являються нові стильові орієнтири – неокласичні.

Солоспів «Старовинна пісня» (ор. 20), створений на текст пушкінського вірша «Квітка», був написаний 1930 року в Києві. Композитор свідомо міняє назву твору, тим самим підкреслюючи не лише давність подій, описаних у сюжеті, а й апелюючи до старовини як такої, адже в солоспіві надзвичайно яскраво виражені риси неокласицизму. Твір був написано після знакових «11 етюдів у формі старовинних танців», що не могли не відбитися на музиці «Старовинної пісні» та її стильових орієнтирах. Попри очевидність неокласицистичних рис у музиці солоспіву, Р. Стецюк (Стецюк, 1974, с. 32–33) не просто не окреслює твір як неокласичний, а й відмічає в ньому близькість до романсів початку XIX століття та пісень Ф. Шуберта, що вірно лише частково. Сучасний дослідник Ван Дуаньгуй більш точно визначає жанрово-стильові параметри твору, вказуючи, що композитор орієнтується на жанрові моделі пасакалії та павани (Ван Дуаньгуй, 2019, с. 138). Науковець розглядає солоспів «Старо-

винна пісня» у діалозі з поезією як міжвидовий (поезія – музика) переклад. Втім, будь-який переклад означає збереження основних змістовних доміант вірша. Нагадаємо, що у центрі поетичної оповіді – згадка про історію кохання, пам'ять про яку зберігає квітка, а, отже, емоційний тон вірша – меланхолійно-сумний. Натомість В. Косенко, відштовхуючись від поетичного тексту та переносючи акцент з опису подій на їх зміст, поглиблює та драматизує сюжетну лінію, завдяки чому музика солоспіву набуває трагедійного звучання. Відповідно, поетичний текст у музичній драматургії солоспіву «Старовинна пісня» стає вторинним: у творі, що має форму АВАВ₁А, остання частина, яка резюмує музичний розвиток, є інструментальною постлюдією.

Важливу роль у створенні музичного образу відіграє партія фортепіано, адже саме у фортепіанному супроводі зосереджено жанрові прототиби твору – ритмоформула павани та низхідний рух баса пасакалії. Втім, окрім суто барокових рис, в музиці відчутні алюзії і на романтичний стиль, який, як і музика бароко, стає елементом ретроспекції, а тому входить до неокласичного стильового комплексу. Оскільки солоспів присвячено пам'яті Ф. Шуберта, музика В. Косенка відсилає до творчості великого австрійця. Так, можна побачити певну спорідненість «Старовинної пісні» з піснею «Добраніч» («Gute Nacht»), що відкриває останній цикл Ф. Шуберта «Зимова подорож» («Winterreise»), а саме розмір $\frac{2}{4}$, монотонність руху фортепіанної партії як символ приреченості, подібність мелодичного рисунку у завершенні музичних фраз. Окрім того, в кульмінаційній зоні, яка також вирішена по-шубертівськи, оскільки звучить на *pp*, В. Косенко використовує шубертівський VI ступінь (f – des). Відразу ж після цього йде секвенція, більшість ланцюгів якої є мажорними (des – As – c – G – B (b) – F), але мажор у поєднанні з ритмічною остинатністю супроводу не дає відчуття просвітлення, а стає передвістям смерті. Однак у цілому зв'язок із музикою Ф. Шуберта полягає скоріше не в музичній подібності, а в зверненні до пісенного жанру (солоспів В. Косенка не є «чистою» піснею, хоча вокально тяжіє до неї), відтворенні загального настрою та тону висловлювання шубертівської лірики. Не можна обійти увагою прийом ритмічного остинато, що пронизує весь твір,

хоча й не витриманий послідовно від початку до кінця. Остинатність як символ приреченості та смерті є засобом виразності, що сформувався у добу бароко, пізніше широко використовувався композиторами романтиками і став одним із найуживаніших прийомів у музиці ХХ століття неокласичного напрямку. В. Косенко, апелюючи до барокової традиції, але з багатозначною семантикою музики романтичної доби, у рамках неокласичної естетики звертається до остинато як одного з найвиразніших засобів створення трагічного образу.

Неокласичні тенденції у солоспіві «Старовинна пісня» проявляються і в певному спрощенні гармонічної мови, яка відповідає скоріше ранньоромантичному етапу її розвитку, ніж пізньоромантичному, що було характерно ранніх косенківських солоспівів. Більш пісенною стає й мелодика, в ній відсутні декламаційні елементи. Звертає увагу відсутність екстатичності: композитор свідомо відмовляється від неї, роблячи «тиху» кульмінацію, від чого зміст твору стає ще більш трагічним.

Композитор у своїх неокласичних пошуках не йде шляхом І. Стравінського або П. Хіндеміта, які, зберігаючи жанрові моделі барокової музики, ускладнювали гармонічну мову, він віддає перевагу «новій простоті», яка максимально зберігає класичну прозорість форми та ясність гармонічної мови. Стильові орієнтири неокласицизму В. Косенка є доволі широкими – від бароко до романтизму. Бароково-романтичний музичний комплекс є квінтесенцією пізнього стилю композитора, який при зовнішній традиційності є новаторським, і більшою мірою, ніж музика Б. Лятошинського, творчість якого була суголосною пошукам європейських композиторів-авангардистів, відповідає специфіці українського модернізму, що за своєю природою тяжів

до традиціоналізму, а стильове оновлення української музики в добу модернізму відбувалося на романтичному підґрунті, модифікуючись відповідно до творчих інтенцій композиторів.

Висновки. Солоспів В. Косенка є квінтесенцією українського музичного модернізму, який в силу специфіки української ментальності та історичних умов був скоріше явищем не антиромантичним, а постромантичним, і стильове оновлення української музики відбувалося на базі романтичної стилістики, однак з усіма ознаками музичного мислення ХХ століття. Камерно-вокальна музика В. Косенка раннього періоду, окресленого як постромантично-символістський, відзначається лаконізмом, символістською недомовленістю, посиленням психологізмом, екстатичністю як формою передачі емоційних станів та прийомом побудови драматургії твору, пріоритетністю фортепіанного супроводу як засобу драматургічного розвитку, посиленням декламаційного компоненту та зменшення ваги кантиленності у вокальній партії, орієнтацією на пізньоромантичний стиль, що характеризується ускладненням гармонічної вертикалі. У пізніх солоспівах митця, в яких відбилися неокласичні тенденції, помітна тенденція руху в бік «нової простоти», для якої характерно не лише звертання до старовинних жанрів європейської музики, а й повернення до прозорості і ясності форм та музичної мови, притаманній класичному періоду розвитку європейської музики. Полістилістичність є рисою, що сполучає обидві стильові домінанти у творчості В. Косенка, а єднальним чинником у стильовій еволюції композитора стає музика романтизму, яка не лише формує його індивідуальний стиль, а відбиває специфіку українського модернізму, для якого характерно оновлення в рамках традиції, а не її руйнація.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Вавренчук І. А. Сецесійні акценти у вокальній ліриці В. Косенка. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2012. № 3. С. 140–146.
2. Ван Дуаньгуй. Мелос як парадигма вокального мистецтва: на матеріалі творчої практики України та Китаю: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво». Харків, 2019. 200 с.
3. Даценко В. П. Особистісні детермінанти творчої індивідуальності Віктора Косенка: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 «Теорія та історія культури». Київ, 2021. 199 с.
4. Довженко В. В. С. Косенко: нарис. Київ: Мистецтво, 1949. 140 с.
5. Кричинська О. В. «Одинадцять етюдів у формі старовинних танців» для фортепіано В. Косенка: танцювальний сюїтний цикл між минулим і майбутнім. *Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство*. 2016. Вип. 1 (6). С. 208–213.

6. Копиця М. Два рішення – дві художні картини світу (романс Віктора Косенка «На майдані» на вірш Павла Тичини). *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2016. Вип. 115: Доля митця в реаліях культурно-історичних процесів першої половини ХХ століття. С. 85–100.
7. Корчова О. Музичний модернізм як terra cognita: монографія. Київ: Муз. Україна, 2020. 469 с.
8. Олійник О. С. В. Косенко: популярний нарис. Київ: Муз. Україна, 1989. 62 с.
9. Ржевська М. Ю. На зламі часів. Музика Наддніпрянської України першої третини ХХ століття у соціокультурному контексті епохи: монографія. Київ: Автограф, 2005. 352 с.
10. Стецюк Р. М. Віктор Косенко. Київ: Муз. Україна, 1974. 56 с.

REFERENCES:

1. Vavrenchuk, I. A. (2012). Setsesiini aktsenty u vokalnii lirytsi V. Kosenka [Secession priorities in vokal lyric by V. Kosenko]. *Naukovi zapysky Ternopil'skoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo*, 3, 140–146 [in Ukrainian].
2. Wang, Duangui (2019). Melos yak paradyhma vokalnogo mystetstva: na materialy tvorchoi praktyky Ukrainy ta Kytau [Melos as the paradigm of the vocal art: on the material of the creative practice of Ukraine and China]: dys. ... kand. mystetstvoznavstva. Kharkiv [in Ukrainian].
3. Datsenko, V. P. (2021). Osobystisni determinanty tvorchoi individualnosti Viktora Kosenka [Personal determinants of Victor Kosenko's creative individuality]: dys. ... kand. mystetstvoznavstva. Kyiv [in Ukrainian].
4. Dovzhenko, V. (1949). V. S. Kosenko: narys [V. S. Kosenko: essay]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
5. Krychynska, O. V. (2016). «Odynadtsiat etiudiv u formi starovynnykh tantsiv» dlia fortepiano V. Kosenka: tantsiuvalnyi siuitnyi tsykl mizh mynulym i maibutnim [«Eleven etudes in the form of old dances» for piano by V. Kosenko: cycle of dance suite between past and future]. *International journal. Culturology. Philology. Musicology*, 1 (6), 208–213 [in Ukrainian].
6. Kopytsia, M. (2016). Dva rishennia – dvi khudozhni kartyny svitu (romans Viktora Kosenka «Na maidani» na virsh Pavla Tychny) [Two solutions – two artistic pictures of the world (Viktor Kosenko's romance «On the maidan», lyrics by Pavlo Tychna)] *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 115, 85–100 [in Ukrainian].
7. Korchova, O. (2020). Muzychnyi modernizm yak terra cognita [Musical modernism as terra cognita]. Kyiv: Muz. Ukraina [in Ukrainian].
8. Oliinyk, O. S. (1989). V. Kosenko: populiarnyi narys [V. Kosenko: popular essay]. Kyiv: Muz. Ukraina [in Ukrainian].
9. Rzhevska, M. Yu. (2005). Na zlami chasiv. Muzyka Naddniprianskoi Ukrainy pershoi tretyny XX stolittia u sotsiokulturnomu konteksti epokhy [At the turn of the times. Music of the Dnipro Ukraine of the first third of the 20th century in the sociocultural context of the era]. Kyiv: Avtohrاف [in Ukrainian].
10. Stetsiuk, R. M. (1974). Viktor Kosenko [Viktor Kosenko]. Kyiv: Muz. Ukraina [in Ukrainian].

УДК [780.8:780.616.432]:784.6:78.03(477)»20»

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-11>

Наталія ЦЮЛЮПА

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики факультету музичного мистецтва, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Хвильового, 7, м. Рівне, Україна, 33000

ORCID: 0000-0001-7063-420X

Жанна ДАЮК

кандидат педагогічних наук, доцент кафедри естрадної музики, факультету музичного мистецтва, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Хвильового, 7, м. Рівне, Україна, 33000

ORCID: 0000-0003-1395-093X

Марія ЦИГАНЮК

магістрантка кафедри естрадної музики, факультету музичного мистецтва, Рівненський державний гуманітарний університет, вул. Хвильового, 7, м. Рівне, Україна, 33000

ORCID: 0009-0000-7335-6970

Бібліографічний опис статті: Цюлюпа, Н., Даюк, Ж., Циганюк, М. (2024). Фортепіанні циклічні форми для дітей в творчості сучасних українських композиторів. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 75–80, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-11>

ФОРТЕПІАННІ ЦИКЛІЧНІ ФОРМИ ДЛЯ ДІТЕЙ В ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Стаття присвячена дослідженню фортепіанних циклічних форм для дітей у творчості сучасних українських композиторів. У роботі розглядаються основні тенденції та особливості розвитку цього жанру в сучасній українській музиці, аналізуються стилістичні та жанрові підходи, що використовуються композиторами. Особлива увага приділяється педагогічним аспектам творів, їх впливу на музичний розвиток і виховання дітей.

Мета статті – виявити та проаналізувати жанрові і стилістичні особливості дитячих циклів для фортепіано; розкрити їх педагогічну цінність та вплив на музичний розвиток дітей; визначити основні тенденції у створенні дитячих фортепіанних циклів, а також розглянути їх роль у формуванні сучасного українського музичного репертуару для дітей.

Наукова новизна полягає в детальному дослідженні фортепіанних циклів для дітей, створених сучасними українськими композиторами з акцентом на жанрові та стилістичні особливості. Стаття надає комплексний аналіз композиційних технік, використаних у цих творах, досліджує їх тематичну структуру, гармонічні рішення та ритмічні особливості. Також розглядаються унікальні риси, які відрізняють твори окремих композиторів, їх інноваційні підходи та внесок у розвиток дитячої фортепіанної музики.

Стаття пропонує нові перспективи щодо інтерпретації цих творів, зокрема через розгляд їх у контексті сучасних педагогічних методик. Вона виявляє педагогічну цінність даних циклів, підкреслюючи їх потенціал у розвитку технічних навичок та музичних здібностей у дітей. Особлива увага приділяється аналізу того, як ці твори сприяють емоційному та художньому вихованню, розвитку музичного мислення та уяви.

Як висновок, дослідження підтверджує, що фортепіанні циклічні форми для дітей, створені сучасними українськими композиторами, є важливим аспектом розвитку музичного репертуару для молодших виконавців. Аналіз жанрових та стилістичних особливостей цих творів дозволяє краще зрозуміти їх роль у музичному вихованні дітей, а також підкреслює їх внесок у збагачення сучасної української музичної культури. Оцінка педагогічного потенціалу цих циклів відкриває нові перспективи для їх застосування в навчальному процесі, а також сприяє подальшому розвитку музичних традицій і творчих підходів у вітчизняній музиці.

Стаття не лише поглиблює знання про сучасний український дитячий музичний репертуар, але й пропонує практичні рекомендації для педагогів щодо використання цих творів у навчанні, сприяючи підвищенню інтересу дітей до музичного мистецтва та розвитку їхніх творчих здібностей.

Ключові слова: фортепіанні цикли, стилістичні підходи, жанрові особливості, музичний репертуар для дітей.

Natalia TSIULIUPA

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department of Popular Music, Rivne State Humanitarian University, 7 Khvylovoi St, Rivne, Ukraine, 33000

ORCID: 0000-0001-7063-420X

Zhanna DAIUK

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department of Popular Music, Rivne State Humanitarian University, 7 Khvylovoi St, Rivne, Ukraine, 33000

ORCID: 0000-0003-1395-093X

Maria TSYHANIUK

Master's student of Popular Music, Rivne State Humanitarian University, 7 Khvylovoi St, Rivne, Ukraine, 33000

ORCID: 0009-0000-7335-6970

To cite this article: Tsiuliupa, N., Daiuk, Zh., Tsyhaniuk, M. (2024). Fortepianni tsiklichni formy dlya ditey v tvorchosti suchasnykh ukrayins'kykh kompozytoriv [Piano cyclic forms for children in the creativity of modern Ukrainian composers]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 75–80, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-11>

PIANO CYCLIC FORMS FOR CHILDREN IN THE CREATIVITY OF MODERN UKRAINIAN COMPOSERS

The article is dedicated to the study of piano cyclical forms for children in the works of contemporary Ukrainian composers. It examines the main trends and characteristics of the development of this genre in modern Ukrainian music, analyzing the stylistic and genre approaches used by composers. Special attention is given to the pedagogical aspects of these works, their impact on musical development and the education of children.

The article provides an overview of the most significant works and their characteristics, and highlights the role of piano cycles in the formation of contemporary musical repertoire for children in Ukraine

The aim of the article is a comprehensive study of piano cyclical forms for children in the works of contemporary Ukrainian composers. The article aims to identify and analyze the genre and stylistic features of these works, reveal their pedagogical value, and their impact on the musical development of children. Particular attention is given to defining the main trends in the creation of children's piano cycles, characterizing the most significant works of this genre, and examining their role in shaping the modern Ukrainian musical repertoire for children.

The scientific novelty lies in the detailed study of piano cycles for children created by contemporary Ukrainian composers, with a focus on their genre and stylistic features. The article offers new perspectives on the interpretation of these works and their pedagogical value. Additionally, the research highlights their role in the formation of the modern musical repertoire for children in Ukraine, expanding the understanding of their impact on cultural and educational processes.

In conclusion, the study confirms that piano cyclical forms for children created by contemporary Ukrainian composers are a significant aspect of developing the musical repertoire for younger performers. Analyzing the genre and stylistic features of these works enhances the understanding of their role in musical education for children and underscores their contribution to enriching contemporary Ukrainian musical culture. Assessing the pedagogical potential of these cycles opens new perspectives for their use in educational processes and contributes to the further development of musical traditions and creative approaches in domestic music.

Key words: piano cycles, stylistic approaches, genre characteristics, musical repertoire for children.

Актуальність проблеми. Музичне мистецтво відіграє ключову роль у системі сучасної освіти, сприяючи загальному розвитку підрастаючого покоління. З огляду на сучасні культурні реалії, важливо активно залучати дітей до світу мистецтва, адже музична освіта є стратегічно важливим аспектом формування творчої освіченої молоді.

З урахуванням динамічного розвитку музичної індустрії та зростання інтересу до різних музичних жанрів, дослідження фортепіанних

циклів для дітей не лише збагачує наше розуміння музичної культури, але й створює нові можливості для підвищення рівня музичної грамотності серед молоді.

Обрана тема наукової статті, що фокусується на фортепіанних циклах для дітей у творчості сучасних українських композиторів, є надзвичайно важливою в контексті сучасних тенденцій у музичній освіті та культурному розвитку. Зростаючий інтерес до нових форм музичної виразності для дітей та інтеграція сучасних

музичних досягнень у педагогічні практики підкреслюють актуальність цього дослідження.

У сучасному культурному середовищі, де важливо забезпечити дітям доступ до високоякісних музичних творів і розвивати їхні творчі здібності, вивчення фортепіанних циклів українських композиторів стає ключовим елементом у поглибленні музичної освіти. Аналіз жанрових та стилістичних особливостей цих творів сприяє розробці нових методів навчання, що покращує якість музичного виховання та стимулює інтерес дітей до музики.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Фортепіанні цикли для дітей українських композиторів традиційно розглядалися в науково-методичній літературі лише як матеріал для розвитку виконавських умінь та навичок в учнів фортепіанного класу. Однак, останнім часом спостерігається зростаючий інтерес науковців, педагогів-методистів, мистецтвознавців до питань сприйняття означених творів з погляду музичної психології (В. Драганчук, Г. Побережна та ін.), програмності в українській інструментальній музиці (О. Фрайт, Н. Хінкулова та ін.). Проблемам вивчення стильових особливостей фортепіанної спадщини українських композиторів присвячені фундаментальні наукові дослідження С. Павлишин, Л. Кияновської, О. Олійник та ін..

Мета статті – дослідження фортепіанних циклічних форм для дітей у творчості сучасних українських композиторів, аналіз жанрових і стилістичних особливостей, а також оцінка їх педагогічного потенціалу та впливу на музичний розвиток дітей.

Виклад основного матеріалу. У творчості українських композиторів ми можемо знайти різноманітні фортепіанні цикли різних жанрів. Серед них – прелюдії, прелюдії з фугами, етюди, музичні моменти, програмні мініатюри. Кожен з цих циклів має свою унікальність і відрізняється оригінальним втіленням ідеї. Узагальнюючи, всі ці цикли можна поділити на дві основні групи: поліфонічні фортепіанні цикли і цикли фортепіанних мініатюр. Окремо варто виділити дитячі фортепіанні цикли, які мають свою практичну спрямованість і особливий характер.

Поліфонічні цикли для фортепіано стали важливою частиною української класичної музики, надаючи композиторам можливість

виразити свою творчу індивідуальність та технічну майстерність. Вони є результатом тонкої взаємодії різноманітних музичних тем та мотивів у складній поліфонії, що створює глибокий та багатогранний звуковий пейзаж. Завдяки поліфонічним циклам українські композитори можуть висловити своє бачення музичної форми та стилю, відтворити різноманітні настрої та емоції. Ці твори часто сповнені глибокої символіки та національного колориту, що робить їх унікальними та віддзеркалює українську музичну культуру.

Спираючись на багатоголосну структуру, поліфонічні цикли відкривають широкі можливості для композиторів у виразному використанні фортепіано. Вони дозволяють створювати складні музичні тексти, де кожен голос має свою власну мелодійну та ритмічну лінію, але одночасно співіснує з іншими голосами у єдиному цілісній музичній композиції. Поліфонічні цикли для фортепіано не лише демонструють високий рівень творчої майстерності українських композиторів, але й продовжують залишатися важливою частиною сучасної музичної практики, збагачуючи світову класичну музичну спадщину (Олійник, 1979).

Багато українських композиторів звертаються в своїй творчості до фортепіанних поліфонічних циклів. З цього приводу слід назвати «12 фортепіанних прелюдій і фуг» Олега Яковчука. Цикл цих творів демонструє технічну вправність композитора і його вміння якісно та повно використовувати можливості інструменту. Фортепіанні твори О. Яковчука вражають своєю складністю і застосуванням різноманіття стилів та технік.

Не можна оминати увагою «24 прелюдії і фуги» В. Задерацького. Слід зазначити, що це різноманітний, вишуканий, насичений концептуальними думками цикл, об'єднаний в єдине творіння.

«24 прелюдії і фуги» А. Філіпенка, «34 прелюдії і фуги» В. Бібіка та «24 фуги» Є. Юцевича також визначають як значні досягнення в українській класичній музиці, демонструючи високий рівень майстерності і творчого задуму композиторів. Мирослав Скорик, автор «12 прелюдій і фуг», відомий своєю здатністю поєднувати класичні поліфонічні техніки з сучасним музичним виразом. Названі фортепіанні поліфонічні цикли – далеко не весь перелік музич-

них творів цього жанру в творчості українських композиторів. Загалом, українські поліфонічні фортепіанні цикли відзначаються не лише технічною складністю, але й глибоким музичним виразом, який відображає творчий задум та індивідуальний стиль кожного композитора.

Фортепіанна мініатюра – один з найпопулярніших жанрів української класичної музики, що відзначається своєю невеликою формою та виразним характером. Розквіт цього жанру сягає свого початку ще у XIX столітті, коли композитори почали активно використовувати фортепіано для створення коротких, але виразних музичних творів. Безумовно, фортепіанна мініатюра залишається популярним жанром і серед сучасних композиторів. Її привабливість полягає в тому, що вона надає величезну свободу творчості, дозволяючи виражати широкий спектр емоцій та ідей в короткий період часу. Крім того, фортепіанна мініатюра стала ідеальним полем для експериментів з різноманітними стилевими та технічними прийомами, що відображають сучасні тенденції у музичному мистецтві (Рябуха, 2010).

У циклі мініатюр українських композиторів можна побачити широкий спектр стилів та настроїв. Деякі твори можуть бути ліричними та задумливими, в інших може бути присутній елемент веселощів або національної гордості. Зазвичай такі цикли складаються з трьох до п'яти мініатюр, але можуть бути й більш об'ємними. Українські композитори часто звертаються до природних образів, історичних подій або народних обрядів у своїй музиці, створюючи вражаючі та емоційно насичені мініатюри. Ці твори є важливою частиною української музичної спадщини, вони допомагають зберігати та передавати українську культуру через музичне мистецтво.

У сучасній українській фортепіанній музиці виділяються неперевершені фортепіанні цикли, створені талановитою композиторкою Богданою Фільц. Її музичні твори завоювали величезну популярність та отримали високе визнання серед поціновувачів класичної музики. Особливо цікавими, на наш погляд, є такі фортепіанні цикли, як «Десять новелет», «Київський триптих», «Музичні присвяти», «Візерунки», «Калейдоскоп настроїв» та інші. Кожен з цих циклів відзначається влучним поєднанням технічної майстерності і глибини емоційного висловлення.

У них відображено широкий спектр музичних ідей, почуттів та настроїв, що робить їх відмінними прикладами творчого генія Богдани Фільц. Особливою популярністю користується фортепіанний цикл Б. Фільц «Музичні присвяти», який об'єднує сім частин, кожна з яких вражає своєю виразністю та глибиною емоційного відтворення. У цьому циклі представлені такі композиції, як «Відлуння минулих літ», «Спомин», «Сумна пісня», «Меланхолійний вальс», «Ліричний прелюд», «Скерцо» і «Елегія». Кожен з названих музичних творів присвячений пам'яті одного з українських композиторів. Ці присвяти відрізняються не лише словесним вираженням, але й творчою реінтерпретацією музичних мотивів та ідей цих композиторів. Кожен епізод цього циклу, створений Б. Фільц, використовує цитату з творчості конкретного композитора, проте авторка вільно трактує її, надаючи твору новий звуковий контекст та власне забарвлення (Загайкевич, 2003).

Фортепіанний цикл мініатюр «Образи» М. Степаненка представляє собою цікавий творчий експеримент, де поєднуються елементи народної музичної культури з сучасними техніками композиції. У цьому циклі, який складається з 10 номерів, основною ідеєю стала інтеграція лаконічних народних мотивів у додекафонну техніку.

Не можна не згадати про цикли прелюдій в українській музиці, які наслідують класичну традицію Фредерика Шопена. У цьому жанрі можна виявити чимало цікавих прикладів, які свідчать про високий рівень творчості в українській класичній музиці. До прикладу, слід назвати «24 прелюдії» В. Задерацького, І. Карабиця, І. Берковича та М. Сільванського, а також «12 прелюдій» І. Шамо, «2 прелюдії на теми українських народних пісень» Б. Лятошинського, «5 прелюдій» В. Барвінського та ін. Ці цикли варіюються в розмірах, від великих до так званих «мікро-циклів», що включають у себе всього 2–5 прелюдій. Незважаючи на відсутність програмної назви або окремих назв для кожної прелюдії в циклі, вони завжди мають спільну ідею чи концепцію, яка їх об'єднує. Це може виявлятися через спільний музичний стиль, тематичні мотиви, ритмічні характеристики або інші авторські задуми композитора.

«24 прелюдії» І. Карабиця є цікавим зразком класичної української музики. Цей цикл вражає

своєю різноманітністю емоцій та образів, які відображають широкий спектр людського досвіду та почуттів. Від ліричної натхненності до трагічної суворості, від героїчного настрою до величчя та піднесеності, кожна прелюдія має свою власну унікальну атмосферу та емоційний вимір.

Безумовно, найбільше зацікавлення викликають нові музичні цикли сучасних українських композиторів, які ще не отримали глибокого аналізу. Один із таких циклів – «5 прелюдій» А. Кармазіна, який був створений ним під час навчання в Національній музичній академії України ім. П. Чайковського.

Особливо варто звернути увагу на цикли етюдів у творчості українських композиторів. В українській музичній спадщині, зокрема у фортепіанній музиці, цикли етюдів займають визначне місце. Вони виникли під впливом західноєвропейських романтичних традицій, коли етюди перестали бути лише вправами для покращення технічних навичок та стали повноцінними музичними творами. Українські композитори внесли свій внесок у розвиток цього жанру, проте варто відзначити, що їм не вдалося створити великих етюдних циклів. Замість цього вони створювали «малі цикли», які об'єднували по 4–5 етюдів. Принципом формування таких циклів часто були емоційно-психологічні стани. Наприклад, у «Етюдах» ор. 8, В. Косенка, які вважаються одним з перших циклів художніх романтичних етюдів в українській музиці, основним зв'язком є ігровий настрій, що пронизує всю композицію. Щодо «Концертних етюдів» ор. 9 І. Белзи, то, хоча вони не мають чіткої сюжетної програми, кожен з них отримав свою жанрову назву, таку як «Ноктюрн», «Інтермеццо», «Легенда», «Осінь», що вказує на певний настрій або образ, який композитор намагався передати.

Етюди-картини А. Штогаренка є відмінним прикладом виразного образного втілення, яке відображає спільні риси з іншими циклами мініатюр цього композитора, такими як «Образи» чи «Поєми». У даному циклі містяться 5 етюдів, кожен з яких є витонченим втіленням музичного «звукоживопису». Кожен етюд відзначається власним характером, що контрастує з іншими творами циклу.

Альбом для фортепіано М. Степаненка, виданий у 1980 році, швидко завоював популярність, особливо серед молодших музикантів. Ці музичні мініатюри, хоча їх лише 10, здобули визнання завдяки неповторній програмній концепції.

Аналізуючи фортепіанні цикли для дітей та юнацтва, не можемо не згадати творчість нашої землячки, сучасної композиторки Мирослави Шентюрк (Терещук), яка навчалась на кафедрі гри на музичних інструментах Інституту мистецтв РДГУ, а зараз проживає з родиною у Туреччині. В її композиторському доробку виключно твори для дітей та юнацтва, які користуються надзвичайною популярністю в учнів та педагогів дитячих музичних шкіл.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Таким чином, можемо зробити висновки стосовно того, що фортепіанні циклічні форми для дітей, створені сучасними українськими композиторами, значно збагачують музичний репертуар для молодших виконавців і відіграють важливу роль у музичному вихованні. Аналіз жанрових і стилістичних особливостей цих творів дозволив виявити ключові тенденції та підходи в сучасній українській музичній культурі. З'ясувалося, що ці твори не лише сприяють розвитку технічних навичок і музичного мислення дітей, але й формують їх художній смак та творчі здібності.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Берегова О. Інтегративні процеси в музичній культурі України ХХ – ХХІ ст. : монографія. Київ: Ін-т культурології НАМ України, 2013. 232 с.
2. Гаран К.М. Фортепіанна музика для дітей у творчості українських композиторів. *Вісник КНУКіМ. Серія Мистецтвознавство*. С. 24–31.
3. Довгаленко Н.С. Українська музика ХХ століття: нариси. Одеса : Астропринт, 2009. 120 с.
4. Загайкевич М. Богдана Фільц. Творчий портрет. Київ-Тернопіль : Астон, 2003. 144 с.
5. Кияновська Л. Мирослав Скорик – людина і митець : монографія Львів: Видавництво журналу «І», 2008. 592 с.
6. Олійник О. Українська фортепіанна музика для дітей. Київ : Наукова думка, 1979. 104 с.
7. Рябуха Н. О. Українська фортепіанна мініатюра як об'єкт виконавської інтерпретації: навчальний посібник. Харків : Видавництво Бровін О. В., 2010. 258 с.
8. Скорик М. Твори для фортепіано : навчально-методичний посібник. Львів: Сполом, 2008. 220 с.

9. Фрайт О. В. Особливості втілення принципу програмності в українській фортепіанній музиці : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Київ, 2000. 25 с.

REFERENCES:

1. Berehova O. Intehratyvni protsesy v muzychniy kul'turi Ukrainy XX – XXI st. [Integrative Processes in the Musical Culture of Ukraine in the 20th – 21st]: monohrafiya. Kyiv: In-t kul'turolohiyi NAM Ukrainy, 2013. 232 s.
2. Haran K.M. Fortepianna muzyka dlya ditey u tvorchosti ukrayins'kykh kompozytoriv [Piano Music for Children in the Works of Ukrainian Composers]. Visnyk KNUKIM. Seriya Mystetstvoznavstvo. S. 24-31.
3. Dovhalenko N.S. Ukrayins'ka muzyka XX stolittya [Ukrainian Music of the 20th Century] : narysy. Odesa : Astroprint, 2009. 120 s.
4. Zahaykevych M. Bohdana Fil'ts. Tvorchyy portret [Bohdana Filts. A Creative Portrait]. Kyiv-Ternopil' : Aston, 2003. 144 s.
5. Kyyanovs'ka L. Myroslav Skoryk – lyudyna i mytets' [Myroslav Skoryk – The Man and the Artist]: monohrafiya L'viv: Vydavnytstvo zhurnalu «Y», 2008. 592 s.
6. Oliynyk O. Ukrayins'ka fortepianna muzyka dlya ditey [Ukrainian Piano Music for Children]. Kyiv : Naukova dumka, 1979. 104 s.
7. Ryabukha N. O. Ukrayins'ka fortepianna miniatyura yak ob'yekt vykonavs'koyi interpretatsiyi [Ukrainian Piano Miniature as an Object of Performance Interpretation]: navchal'nyy posibnyk. Kharkiv : Vydavnytstvo Brovin O. V., 2010. 258 s.
8. Skoryk M. Tvory dlya fortepiano [Works for Piano] : navchal'no-metodychnyy posibnyk. L'viv: Spolom, 2008. 220 s.
9. Frayt O. V. Osoblyvosti vtilennya pryntsyphu prohramnosti v ukrayins'kiy fortepianniy muzytsi [Features of Implementing the Principle of Programmaticism in Ukrainian Piano Music]: avtoref. dys. ... kand. mystetstvoznavstva. 17.00.03. Kyiv, 2000. 25 s.

УДК 783.29

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-12>

Чжу СЮАНЬЯН

пошукач кафедри історії музики та музичної етнографії, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023

ORCID: 0000-0002-0420-9915

Бібліографічний опис статті: Чжу, Сюаньян (2024). Поетика «Військового реквієму» Б. Бріттена: між пацифізмом та духовними традиціями англiканства. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 81–90, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-12>

ПОЕТИКА «ВІЙСЬКОВОГО РЕКВІЄМУ» Б. БРІТТЕНА: МІЖ ПАЦИФІЗМОМ ТА ДУХОВНИМИ ТРАДИЦІЯМИ АНГЛІКАНСТВА

У дослідженні узагальнено релігійно-змістовну та поетико-інтонаційну специфіку «Військового реквієму» Б. Бріттена в річціці духовних шукань англійської культури і музики ХХ століття.

Мета роботи – виявлення духовно-змістовної, жанрово-стильової та поетико-інтонаційної унікальності «Військового реквієму» Б. Бріттена в річціці релігійно-етичних настанов англiканства та пацифістських переконань композитора.

Методологія роботи має комплексний характер і базується на поєднанні засад міждисциплінарного, історико-типологічного, герменевтичного та жанрово-стилістичного методів дослідження.

Наукова новизна роботи визначена її аналітичним ракурсом, що враховує не тільки новаційність підходу Б. Бріттена до відтворення типології реквієму, а й його англiканську тенецу, доповнену пацифістськими переконаннями композитора.

Висновки. Б. Бріттен – видатний англійський композитор ХХ століття, якому вдалося в своїй багатогранній спадщині, з одного боку, відродити духовні традиції вітчизняної музичної культури, з іншого – вписати їх в контекст різнобарвного музичного модерну, зберігаючи при цьому свій авторський неповторний стиль та глибинне розуміння духовної сутності історичних процесів свого часу. Пацифістський світогляд Б. Бріттена, сконцентрований на негативному відношенні до будь-якої війни, також укорінений в релігійних настановах англiканства, у поєднанні з духовно-просвітницькою спрямованістю концепцій більшості творів композитора, визначив й задум «Військового реквієму», його поетико-інтонаційну та жанрову своєрідність. З одного боку, твір, структурно побудований на основі органічного поєднання латинського реквієму та поезії В. Овена, генетично сходить до традицій «англiканського реквієму». З іншого боку, широкий образно-символічний спектр змістовного наповнення композиції Б. Бріттена виявляє її контактність з пасіоном та містерією, сконцентрованих не тільки на темі жертовності, але й духовного Преображення та їх відповідного музично-риторичного відтворення. Виявлення такого роду жанрового синтезу в музиці ХХ – початку ХХІ століть дозволить поглибити дослідження англійської хорової музики та її духовно-етичних настанов.

Ключові слова: «Військовий реквієм» Б. Бріттена, реквієм, «англiканський реквієм», англійська хорова музика ХХ століття, жанр, стиль, хор, жанровий синтез, поліфонія, англiканство, пацифізм, містерія.

Xuanyang ZHU

Searcher of the Department of Music History and Musical Ethnography, Odesa National Academy of Music named after A. V. Nezhdanova, 63, Novoselskogo St, Odessa, Ukraine, 65023

ORCID: 0000-0002-0420-9915

To cite this article: Xuanyang, Zhu (2024). Poetyka «Viys'kovoho rekviyemu» B. Brittena: mizh patsyfizmom ta dukhovnymy tradytsiyamy anhlikanstva [Poetics of “War Requiem” by B. Britten: between pacifism and spiritual traditions of Anglicanism]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 81–90, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-12>

POETICS OF B. BRITTEN'S “WAR REQUIEM”: BETWEEN PACIFISM AND THE SPIRITUAL TRADITIONS OF ANGLICANITY

The study summarizes the religious-content and poetic-intonation specifics of B. Britten's «War Requiem» in the midst of spiritual searches of English culture and music of the 20th century.

The purpose of the work is to reveal the spiritual-content, genre-stylistic and poetic-intonational uniqueness of B. Britten's «War Requiem» in the confluence of the religious and ethical instructions of Anglicanism and the composer's pacifist beliefs.

The methodology of the work has a complex nature and is based on a combination of the principles of interdisciplinary, historical-typological, hermeneutic and genre-stylistic research methods.

The scientific novelty of the work is determined by its analytical perspective, which takes into account not only the innovative approach of B. Britten to the reproduction of the typology of the requiem, but also its Anglican genesis, supplemented by the composer's pacifist beliefs.

Conclusions. B. Britten is an outstanding English composer of the 20th century, who succeeded in his multifaceted legacy, on the one hand, to revive the spiritual traditions of the domestic musical culture, and on the other hand, to fit them into the context of the colorful musical modernism, while preserving his author's unique style and deep understanding of the spiritual the essence of the historical processes of his time. B. Britten's pacifist worldview, focused on a negative attitude to any war, also rooted in the religious teachings of Anglicanism, in combination with the spiritual and enlightening orientation of the concepts of most of the composer's works, determined the idea of the «War Requiem», its poetic-intonational and genre originality. On the one hand, the work, structurally built on the basis of an organic combination of the Latin requiem and the poetry of W. Owen, genetically resembles the traditions of the «Anglican requiem». On the other hand, the wide figurative and symbolic spectrum of the content of B. Britten's composition reveals its contact with passion and mystery, focused not only on the theme of sacrifice, but also on the spiritual Transfiguration and their corresponding musical and rhetorical reproduction. The discovery of this kind of genre synthesis in the music of the 20th and early 21st centuries will allow us to deepen the study of English choral music and its spiritual and ethical guidelines.

Key words: «War Requiem» by B. Britten, requiem, «Anglican Requiem», English choral music of the 20th century, genre, style, choir, genre synthesis, polyphony, Anglicanism, pacifism, mystery.

Актуальність теми. Й. Брамс в свій час зазначав: «Саме в Англії зростає покоління музикантів, що знаходяться в стані пошуку, бо вони розуміють, як направляти і вчити. Ви побачите, без сумніву, що з цієї країни прийде щось суттєве» (Stanford, 1908, с. 6). Ці слова великого німецького музиканта стали пророчими, бо саме наприкінці ХІХ – початку ХХ століть розпочався процес англійського музичного «відродження», що дав світовому мистецькому загалу цілий ряд блискучих імен. Серед них одне з почесних місць належить Б. Бріттену. Видатний англійський композитор, диригент, громадський діяч, музикант-просвітник всією своєю творчістю сприяв виходу англійської музичної культури на рівень однієї з провідних серед континентальних країн. Його творчість охоплює практично всі відомі у ХХ столітті музичні жанри, в тому числі й сферу духовної хорової музики, яку можна вважати пріоритетною в англійській музично-історичній традиції різних епох не тільки у відтворенні її національних якостей, але й духовно-етичних «домінант», що генетично сходять і до релігійних настанов англіканства, і до сформованого на його тлі пацифістського світогляду. Зазначені риси англійського духовного «образу світу» отримали яскраве узагальнення в поезії «Військового реквієму» Б. Бріттена, активно затребуваного і у сучасній виконавській практиці. Підняті в ньому теми засудження війни як світового зла, військової агресії, закликів до миру

та духовного єднання людства набули особливої актуальності й в історичних реаліях сучасної України, про що свідчать культурні заходи на підтримку нашої країни. Серед них вельми резонансною подією можна вважати виконання 21 лютого 2023 року в концертній залі «Рудольфіnum» у Празі саме «Військового реквієму» Б. Бріттена. Подію відвідало багато впливових гостей, оскільки, як сказав генеральний директор Чеської філармонії Давід Маречек в інтерв'ю Українському Радіо, «цей концерт вважають однією з найважливіших культурних подій на підтримку України» («Військовий реквієм» для України у Празі, 2023). Сказане виявляє глибинний духовно-змістовний підтекст цього твору, що є затребуваним не тільки у середині минулого століття, але й в історичній ситуації сьогодення, а також визначає актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Творчість Б. Бріттена є предметом активної дослідницької уваги в українському музикознавстві останніх десятиліть, про що свідчать дисертації та супутні публікації Я. Снітко (2018), І. Ягодзинської (2012), а також статті М. Гайдук (2021) та В. Криштофович (2014). Проте більшість з них спрямована виключно до дослідження симфонічної та камерно-інструментальної спадщини композитора. Узагальнюючий начерк щодо творчості класика англійської музики ХХ століття представлено й у фундаментальній монографії О. Корчової

(2020, с. 373–397), в межах якої його творча постать вписана в контекст авторської концепції «музичного модернізму».

Ім'я Б. Бріттена частіше згадується в роботах, орієнтованих на дослідження історії латинського реквієму та його жанрово-стильових метаморфоз у ХХ столітті про що свідчать наукові розвідки І. Гулеско (2003), А. Єфіменко (1996), О. Муравської (2004; 2010). Власне англійська «лінія» цього жанру представлена в роботі Ю. Кучурівського (2019). Більш детальну інформацію щодо творчої особистості та спадщини композитора знаходимо в зарубіжній (англомовній) літературі, в тому числі в монументальних монографіях J. Bridcut (2012), Н. Carpenter (1993), М. Kennedy (1993), N. Powell (2013) та ін. Різноманітні аспекти історії створення «Військового реквієму» Б. Бріттена, його місця в загальній еволюції жанру висвітлені в статтях Almen Byron (2005), Herbert James D. (1999), А. Sutherland (2017), W. Marx (2012), а також в монографіях А. Robertson (1967) та Ph. Rupprecht (2001). Проте названий опус, оригінальність його текстово-змістовної драматургії, жанрово-інтонаційного втілення, закарбовані духовно-етичними настановами творчості Б. Бріттена та її культурно-релігійною генезою, і нині потребує ретельного музикознавчого та музично-культурологічного дослідження задля не тільки осмислення мистецького портрету композитора, але й духовних настанов англійської хорової музики ХХ століття в цілому.

Мета роботи – виявлення духовно-змістовної, жанрово-стильової та поетико-інтонаційної унікальності «Військового реквієму» Б. Бріттена в річищі релігійно-етичних настанов англіканства та пацифістських переконань композитора.

Виклад основного матеріалу. Б. Бріттен – видатний англійський композитор ХХ століття, якому вдалося в своїй досить багатогранній спадщині, з одного боку, відродити духовні традиції вітчизняної музичної культури, з іншого – вписати їх в контекст різнобарвного музичного модерну, зберігаючи при цьому свій авторський неповторний стиль та глибинне розуміння духовної сутності історичних процесів свого часу. Про це свідчить його власна позиція відносно ролі творчої особистості у житті соціуму. За його словами, «митці є митцями, тому що

володіють певною надчуттєвістю <...> У великих митців є не надто приємна звичка розуміти певні речі набагато раніше своїх сучасників» (Корчова, 2020, с. 386). Такого роду «передчуття» стосується й глобальних змін у духовній свідомості людини ХХ століття – свідка грандіозних історичних трагедій у вигляді світових воєн, революцій, що ставлять під загрозу існування всього людства. Закономірними в цьому плані постають процеси віднайдення-відродження духовно-релігійних настанов його буття, скорегованих їх сучасним тлумаченням.

Сказане стосується й ключових релігійно-естетичних переконань митців ХХ століття, в тому числі й Б. Бріттена. Більшість творів цього автора, особливо масштабних композицій (опера, симфонія, хорові композиції кантатно-ораторіального типу тощо) прямо чи опосередковано вміщує духовний підтекст, що визначає сенс всього твору на рівні своєрідного «повчання». Закономірним в цьому плані виглядає інтерес композитора до жанру притчі, що визначив відповідну еволюцію його музично-театральних опусів, а також до широкої сфери англійської хорової культурної музики. В кінцевому підсумку провідною етичною настановою діяльності Б. Бріттена можна вважати загострене почуття відповідальності за зло, що коїться у світі, протест проти будь яких проявів агресії та насилля та заклик до миру (Arthur, Colman, 2024). Закономірним в цьому плані можна вважати й епіграф до «Військового реквієму», в якому композитор, звертаючись до поетичного спадку В. Овена, фактично відобразив своє духовно-етичне та естетичне кредо: «Моя тема – війна та скорбота війни. Все, що поет може зробити – це застерегти». Водночас, такого роду пацифістська позиція єднала Б. Бріттена з багатьма його сучасниками, що стали свідками Першої та Другої світових воєн, з плеядою «окопних поетів» та інших представників талановитої англійської молоді першої половини ХХ століття, трагічна доля яких виявилася узагальненою у вислові «втрачене покоління» (Андрієвський, 2024).

Значимо, що пацифізм є однією з суттєвих складових англійського світобачення, актуалізованого у ХІХ–ХХ століттях. Його сутність визначають на рівні суспільно-політичного руху, який прагне до миру, засуджує будь-які війни та віддає перевагу мирним засобам вирішення конфліктних

ситуацій. Як зазначає А. Коваль, «на світанку західної цивілізації пацифізм виходив із настанов раннього християнства, яке буквально тлумачило Новий Заповіт, закликаючи “не противитися злу насиллям” і “підставляти другу щоку”. <...> Поступово християнська церква розробила теорію справедливої війни, яка була спрямована на обмеження воєнних дій і визначала справедливі причини виникнення воєн та справедливі методи їх ведення, але й дозволяла християнам воювати, якщо цього вимагала від них держава. Проте в рамках християнської віри виникла й утопічна течія, спрямована на відродження й утвердження цілковитого пацифізму. На сучасному етапі розвитку цивілізаційного процесу до сект, що поділяють пацифістські переконання, належать квакери, меноніти, духоборці та свідки Єгови. У зв’язку з цим, деякі християни вважають пацифізм передусім *релігійним* (курсив наш – Ч. С.), а не політичним явищем» (Коваль, с. 111).

Додамо також, що пацифістські ідеї викликали інтерес і у представників англіканської церкви протягом всього періоду її драматичного становлення та розвитку. Зазвичай будь-яка філософсько-теологічна концепція містить пацифізм як невід’ємний компонент. Дбайливо зберігати і постійно зміцнювати мирне співробітництво людей – незаперечна теза її системотворчого та основоположного конструкту. Цими ідеями, як відомо, були просякнуті роботи Ф. Бекона, що пізніше мали серйозний вплив на І. Канта. Інтерес до ідей пацифізму в англіканстві також обумовлений специфікою даної конфесії, позаяк англіканська церква, яка претендує на *кафолічність* своїх релігійних установок, приходить з часом до своєрідного та органічного синтезу різноманітних конфесійних традицій, у яких католицька та протестантська (у широкому розумінні) практики, генетично висхідні в кінцевому підсумку до ранньосередньовічних ідей «Нерозділеної церкви», взаємно доповнюють одна одну. Об’єднання різного, подолання гострих соціально-політичних та релігійних конфліктів, що виключало звернення до традиційних військових засобів, є тлом й для пацифізму. Такого роду єднання, осяяне також духовним Преображенням, фактично складає й духовно-смыслову концепцію «Військового реквієму» Б. Бріттена та поезії В. Овена, що стала однією з його текстово-поетичних основ (див. нижче).

Перші пацифістські організації виникли у Великій Британії та США на початку XIX століття та стали досить суттєвими елементами європейської дійсності, зберігаючи актуальність своїх ідей аж до початку XX століття. Трагіко-драматичним стимулом до активізації пацифістських ідей стали події Першої світової війни, після яких «почали вірити в небеса, тому що повірили у пекло» (Сич, 2018, с. 436). Водночас, серйозний суспільний резонанс викликала спадщина військових «окопних» поетів, які писали про свій трагічний досвід переживань «Великої війни» (Руперт Брук, Айзек Розеберг, Вілфред Овен, Зігфрід Сассун та ін.). Перший з названих авторів був канонізований англіканською церквою (Arthur, Colman, 2024). Основні поетичні теми цих митців охоплювали солдатську юність і наївність, а також гідну поведінку, з якою вони боролися і вмирали. Події Першої світової війни в дусі ідей пацифізму відобразили також художники, серед яких особливо виділялися творчі постаті Пола Неша та Персі Уїндема Льюїса, які пройшли окопне життя і донесли до сучасників образи війни, будучи її активними учасниками (Андрієвський, 2024).

Цей досвід сприйняття суворої реальності історії XX століття, позначеної двома світовими війнами, виявився близьким й для Б. Бріттена, що неодноразово висловлював свою пацифістську позицію. Збереглася його заява до місцевого трибуналу про реєстрацію добросовісних відмов, датована 1942 роком: «Оскільки я вірю, що в кожній людині є дух Божий, я не можу знищувати <...> Усе своє життя я присвятив творчим діям (будучи за фахом композитором), і я не можу брати участі в актах знищення» (Гайдук, 2021, с. 88). Цей світогляд Б. Бріттена, укорінений також в релігійних настановах англіканства, у поєднанні з духовно-просвітницькою спрямованістю концепцій більшості його творів, визначив й задум «Військового реквієму», його поетико-інтонаційну та жанрову своєрідність.

Створення цього опусу на початку 60-х років XX століття було пов’язане з відновленням англіканського собору св. Михайла в Ковентрі, який був практично зруйнований у роки Другої світової війни. Після її закінчення поряд з руїнами було зведено нову споруду в модерновому стилі. У підсумку виник оригінальний архітектурний комплекс-ансамбль, вибудований на землі, освяченій ще у XIV столітті. Кінцевою

метою цього задуму можна вважати єднання минулого та сучасності на основі пацифістських ідей примирення, відтворених у багатьох символах цієї величної культової споруди. Такого ж роду ідеї закладені й у «Військовому реквіємі» Б. Бріттена, в якому реальність посвячень пам'яті загиблих друзів сусідить із шануванням пам'яті усіх жертв війн різних часів та засудженням війни як світового зла. Такого ж роду суміщення різних часово-просторових планів є показовим й для інтонаційно-драматургічного рішення твору Б. Бріттена, що генетично сходить не тільки до власне авторського задуму, але й до його англікансько-пацифістських настанов.

Текстова основа «Військового реквієму» Б. Бріттена являє собою оригінальний синтез сакральних текстів латинської заупокійної служби (реквієму) та поезії В. Овена, що народився в багатодітній родині віруючих англіканців наприкінці XIX століття. Його поезія виступає в аналізованому творі у якості своєрідного історичного «коментаря», що певною мірою конкретизує символізм та позачасовість ритуальних текстів вказаної служби. Такого роду практика є ознакою не тільки оригінального авторського підходу композитора, але й його контактності з англіканською культовою практикою. Обрядовість англіканської церкви у ході її історичного розвитку, з одного боку, увібрала в себе духовні настанови католицької та протестантської традицій, обумовивши появу «Високої» та «Низької» церков, що доповнювали одна одну при домінантній ролі «серединного шляху». З іншого боку, відкритість англіканства різним духовним конфесійним традиціям виявилася співвідносною й з традиціями «Нерозділеної церкви», «давньозахідного православ'я» та їх східнохристиянською генезою (Ігнат'єва, 2012). Заупокійна ритуальна практика англіканської церкви або «Англіканський реквієм», репрезентований в творчості багатьох англійських митців Нового часу, у своєму прагненні до «кафолічності» приходять до органічного синтезу позначених традицій, в яких католицька та протестантська позиції взаємно доповнюють одна одну. Інакше кажучи, до структурної «схеми» латинського католицького реквієму долучаються англійські переклади деяких псалмів та молитов (Кучурівський, 2019; *The Funeral Liturgy*, 2023), викону-

ючи функцію своєрідних тропів та визначаючи специфіку цього конфесійного різновиду християнської траурної заупокійної обрядовості.

Б. Бріттен відтворює цю практику з позицій митця середини XX століття. Функцію конкретизації символіки сакральних текстів, виконують вірші В. Овена, які сам композитор визначив саме як «коментар до меси» (Carpenter, 1993, с. 404–405). Ph. Rupprecht по'язує такого роду підхід автора саме з тропіюванням, розповсюдженням у богослужбовій практиці ще з часів раннього християнства. На думку дослідника, «виразна сила Військового реквієму полягає в тому, що Пломер описав як “здатність Бріттена пов'язувати, здавалося б, непокдане”». Інтерполяція дев'яти віршів Вілфреда Овена до латинської літургії справедливо розглядається як найоригінальніший композиторський задум. За напруженістю ладо-гармонічної мови цього основного плану можна сказати, що твір звучить у справжньому модерністському тоні, проте, як я стверджуватиму, вся стратегія зв'язування чужих текстових голосів – меси літургії та віршів Овена – сама по собі сходить до знайомої церковної практики тропіювання, за допомогою якої культові богослужбові тексти оточуються іншими, небіблійними текстами, утворюючи оригінальний синтез для літургійного використання» (Rupprecht, 2001, р. 191). Такого роду авторський підхід викликає також певні паралелі із зазначеною вище ідеєю відродження собору в Ковентрі, в якій відбудований новий храм виступає своєрідним історичним «коментарем» по відношенню до руїн свого величного готичного попередника.

Водночас зазначимо, що «часопростір» «Військового реквієму» Б. Бріттена не обмежується тільки протиставленням-діалогом «минулого» та «сучасного». Темброво-інтонаційна драматургія твору дозволяє виділити в ньому принаймні три образні сфери. Перша з них пов'язана з солуючими тенором, баритонем та камерним оркестром, що, спираючись на музичну мову середини XX століття, інтонаційно озвучують поезію В. Овена та символічно відтворюють образи солдатів – учасників «Великої війни». Саме цей аспект дає підстави іменувати цей реквієм «військовим». Друга сфера орієнтована на тембральність мішаного хору, соло сопрано та великий симфонічний оркестр, дзвони та апелює до літургічної сфери, символізуючи

власне поетику латинського реквієму та духовно-смыслову масштабність його образів-символів, що генетично сходили, згідно зі словами Б. Бріттена, до динамічної концепції реквієму Дж. Верді (Rupprecht, 2001, р. 203). Нарешті, третя образна сфера, пов'язана з тембральністю дитячого хору та органу з відповідним хорально-діатонічним фактурно-інтонаційним «наповненням», символізує ангельській неземний ідеальний світ. Зазначимо, що в подібному тлумаченні в різноманітних жанрових сферах ця тематика є однією з домінуючих в творчості Б. Бріттена.

Зазначена образна специфіка підкріплена й авторськими вказівками відносно їх просторового розміщення. На передньому плані ближче до слухачів знаходяться тенор і барітон. За ними розташовано мішаний хор, оркестр, що пов'язані з літургічною сферою. Нарешті, дитячий хор розміщено нагорі з принциповим підкресленням їх ангельської природи, відокремленої від жахів земного світу.

Всі названі образні сфери «Військового реквієму» Б. Бріттена, при очевидній їх диференціації темброво-інтонаційного та текстово-символічного плану, разом з тим знаходяться у тісній взаємодії, визначаючи динамічність твору та своєрідний перебіг подій його «надсюжету». Особливості «діалогу» літургічного тексту реквієму та віршів В. Овена мають широкий змістовний спектр. Вони не обмежуються лише коментарем ключових тем-образів богослужбового тексту, що доповнює або конкретизує їх посиленнями на драматичні події ХХ століття. Іноді такого роду коментар вступає в своєрідний іронічний діалог із віковими християнськими культово-сакральними настановами. Цей підхід визначає не тільки духовно-етичну позицію Б. Бріттена, а й англійську культуру в цілому, що в різні часи свого становлення і розвитку так чи інакше тяжіла до сатирично-пародійної жанрової сфери у відтворенні подій вітчизняної історії та їх оцінок. Їх діапазон простягається від двозначної за своєю природою поетики кетча, пародійних месс, жанру антимаски аж до унікального феномену «Опери жебрака», що сприймалася на початку ХVІІІ століття на рівні пародії на опери Г. Ф. Генделя.

У «Військовому реквіємі» Б. Бріттена частіше відчувається *гірка іронія* у сприйнятті вічних тем, що складають змістовну основу

реквієму, позаяк світ, з точки зору авторів, максимально наблизився до апокаліптичного стану, який символізує тритоновая лейтінтонація твору. Так у Першій частині «Requiem aeternam» високій молитві про вічний спокій протистоїть трагічна доля жертв «Великої війни», яку В. Овен визначає як «бійню». Функцію заупокійної меси тут виконують канонади, залпи, гуркіт гармат. Такого роду протиставлення сакрального та пекельно-апокаліптичного земного світів підкреслено, як зазначалося вище, диференціюванням їх жанрово-інтонаційних та темброво-фактурних характеристик. Псалмодійності, хоральності, «обтяженому» *lamento* оркестрового вступу, медитативності протистоїть маршево-скерцозний епізод з експресивним декламаційним теноровим соло у супроводі камерного оркестру. Такого ж роду іронічний «коментар» показовий для другої частини твору Б. Бріттена «Dies irae». З одного боку, очевидною є апокаліптичність як сцени «Страшного суду», так і картин війни, де царює смерть. В той же час відчуттю жаху людини перед «останніми часами», відтвореному в тексті середньовічної секвенції, у віршах В. Овена протистоїть дещо бравадно-іронічний образ смерті як «бойової подруги» або «злої відьми».

Більш загострений діалог між сакральними культовими текстами та «окопною» поезією В. Овена демонструє четверта частина «Sanctus», в межах якої славільно-алілуйному розділу протистоїть соло баритона, що ставить під сумнів необхідність переможних окликів та урочистих фанфар, бо це не поверне життя загиблим. У світі, що загруз у злі, немає приводу для гімнів, але є місце для роздумів-передчуттів про фінал людського буття. Такого ж роду трагізмом просякнута й п'ята частина твору Б. Бріттена «Agnus Dei», що констатує нездатність людства ХХ століття оцінити сутність жертвності Христа, що є зрадженим, зганьбленим та безкінечно самотнім у світі, в якому навіть церква благословляє людей на смерть.

Кульмінаційною в цьому плані можна вважати третю частину реквієму – «Offertorium», в межах якої молитві про помилування та згадуванню про Боже милосердя по відношенню до Авраама, що був готовий принести у жертву власного сина, протистоїть жажлива інтерпретація цього біблійного сюжету В. Овеном: «Пиха охопила старого [Авраама], син був убитий,

і пів-Європи впало за ним». Очевидною є позиція, згідно з якою саме людські пороки та духовна недосконалість є першоджерелом розбрату та зла у світі. В цьому плані показовим можна вважати й розділ «Liber scriptum» із закличним соло сопрано, що певною мірою нагадує монолог пророчиці-сивіли про людські гріхи, зафіксовані в «книзі життя». Саме за ними людство буде засуджене в день «Страшного суду». Тобто, на першому плані виявляється не грізний Бог-суддя, що карає людство (як у багатьох реквіємах попередників Б. Бріттена), а гріховна природа людського єства. Остання проявляється і у експресивному соло баритона в «Dies irae» (цифра 49), в якому через вірші В. Овена (звертання до пушки) кинуто виклик Небесам і, водночас, прокляття зброї, що приводить до світових війн та незліченних жертв.

Фіксування у «Військовому реквіємі» цієї жахливої картини світової катастрофи, співвідносної з гамлетівським «звихнувся час» (рос. «распалась связь времен») (Сич, 2018, с. 432) позначилося й на згадуваній провідній лейтмотивації твору – тритоні, що в різноманітних темброво-фактурних модифікаціях поєднує його різні образні сфери та домінує практично у всіх частинах твору. Певною мірою вільною від нього можна вважати лише партію дитячого хору, що асоціюється з ангельським світом.

Проте концепція твору Б. Бріттена не зводиться лише до констатації апокаліптичних жахів війни та загибелі людства. Підсумок підводить фінальна шоста частина «Libera me», в якій символічно відтворено примирення колишніх ворогів. Приймаючи мученицьку смерть, пройшовши через пекло випробувань та усвідомлення безглуздості всіх страшних жертв «Великої війни», вони звільняються від ідеї про необхідність кровопролиття. Колишні вороги стають друзями, пробачуючи один одного. Саме так до них приходять «Вічний спокій» та «Вічний світ», проголошений в заключних текстах канонічного латинського реквієму. Саме так Б. Бріттен відтворює не тільки свої пацифістські принципи, але й ідею *духовного Преображення*, набутого безіменними «героями»-мучениками, героями-жертвами, що проходять через пекло нелюдських випробувань.

Сказане позначилося й на інтонаційній мові фіналу «Військового реквієму», що відзначена

єднанням всіх позначених образних сфер твору. Партії солюючого тенору та баритону після експресивно-декламаційних монологів попередніх частин поєднані в мелодійній «колисковій», в той час як партитура мішаного хору гранично наближується до діатоніки партії дитячого хору. Спільність музичного матеріалу підкреслюється так активним використанням поліфонічної техніки, канонів, що символізують в музиці ХХ століття образи Порядку, Досконалості, Гармонії і, водночас, вікові традиції англійської культури.

Зазначимо, що глибина відтворення всіх образних планів твору Б. Бріттена – історичного, літургійного та сакрального – була блискуче узагальненою в однойменному авангардному фільмі Дерека Джармена, поставленому у 1988 році (Реквієм війни (фільм), 2024). Монтаж-мозаїка кадрів історичної кінохроніки Першої та Другої світових війн та військових конфліктів ХХ століття у поєднанні з безсловесною акторською грою (у ролі Слова виступає музичний текст «Військового реквієму» Б. Бріттена) Лоуренса Олів'є, Шона Біна, Натаніеля Паркера та ін. вступає у взаємодію з культово-сакральними ознаками біблійної історії, зокрема, з пасіонами та їх символікою (розп'яття, терновий вінець, оплакування, Преображення тощо), алюзивно співвідносною також з ренесансним духовним живописом.

Образно-сміслова та духовна глибина «Військового реквієму» Б. Бріттена, в якій оригінальним чином поєднано минуле і сучасне буття людства та його духовних настанов, відповідно підіймає питання про його жанрову специфіку. Зазначений вище зв'язок з традиціями «англійського реквієму», що прагне до певної «кафолічності», виявляється не тільки в «мозаїці» латинських та англійських текстів, але й у його посвяті *усім* жертвам війн, у принциповому засудженні будь-яких військових конфліктів, в чому фактично відтворено пацифістську спрямованість раннього християнства як такого та близькість його ідей англійському світобаченню. Крім того, очевидним постає зв'язок цього твору й з поезією Пасіона, позаяк тема жертвовності, трагічної та безглуздої загибелі найкращих представників молодого покоління стає своєрідним застереженням для нащадків, по що свідчить епіграф цього реквієму (див. вище). У згадуваному фільмі Д. Джармена в цій

ролі виступають Поет (В. Овен) та його друзі-солдати та історія їх трагічної загибелі.

Образна та часово-просторова багатогранність «Військового реквієму» Б. Бріттена викликає також асоціації з жанровими ознаками містерії, що мала глибоке коріння в англійській культурі, починаючи з епохи Середньовіччя. Активне відродження цього жанру відбувалося і на початку ХХ століття. У 30-ті роки у Франції, Англії, Іспанії здійснюються реконструкції середньовічних текстів з відповідною візуалізацією. В Англії, при Кентерберійському соборі, починаючи з цього часу, щорічно влаштовуються релігійні фестивалі, спеціально для яких драматурги пишуть п'єси-містерії. Такого роду практика була відомою й для Б. Бріттена. Типологічні ознаки містерії у «Військовому реквіємі» є очевидними не тільки у наявності певної театралізації духовного типу, але й у взаємодії земного та сакрального світів з їх відповідною атрибутикою та символікою. Крім того, в аналізованому творі присутня головна ідея містеріальної поетики, закладена в ній ще з язичницьких часів. Це спрямованість до духовного Преображення, поєднуваного в тому числі й з переживанням фізичної смерті та подоланням страху перед нею. В цьому плані твір Б. Бріттена виявляє не тільки новаційний підхід до старовинного жанру, але й його актуальність в умовах сьогодення, позначеного пошуками високих метафізичних істин, що будуть спроможні відновити мир та поєднати людство.

Висновки. Отже, Б. Бріттен – видатний англійський композитор ХХ століття, якому вдалося в своїй багатогранній спадщині, з одного боку, відродити духовні традиції вітчизняної музичної культури, з іншого – вписати їх в контекст різнобарвного музичного модерну, зберігаючи при цьому свій авторський неповторний стиль та глибинне розуміння духовної сутності історичних процесів свого часу. Пацифістський світогляд Б. Бріттена, сконцентрований на негативному відношенні до будь-якої війни, також укорінений в релігійних настановах англіканства, у поєднанні з духовно-просвітницькою спрямованістю концепцій більшості творів композитора, визначив й задум «Військового реквієму», його поетико-інтонаційну та жанрову своєрідність. З одного боку, твір, структурно вибудований на основі органічного поєднання латинського реквієму та поезії В. Овена, генетично сходить до традицій «англіканського реквієму». З іншого боку, широкий образно-символічний спектр змістовного наповнення композиції Б. Бріттена виявляє її контактність з пасіоном та містерією, сконцентрованих не тільки на темі жертвовності, але й духовного Преображення та їх відповідного музично-риторичного відтворення. Виявлення такого роду жанрового синтезу в музиці ХХ – початку ХХІ століть дозволить поглибити дослідження англійської хорової музики та її духовно-етичних настанов.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андрієвський О. Гімн для приреченої молоді: Британські поети Першої світової. URL: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2021/12/7/160611> (дата звернення: 16.08.2024).
2. «Військовий реквієм» для України у Празі. URL: <https://radioukrajina.cz/novyny/novyny-z-jevropijs-kogou-souzu/v-js-kovuj-rekv-jem-dlja-ukrajiny-u-praz> (дата звернення: 18.08.2023).
3. Гайдук М. І. «Simfonia da Requiem» Бенджаміна Бріттена: семантичні та конструктивні ознаки реквієму. *Українське музикознавство*. 2021. Вип. 47. С. 79–100.
4. Гулеско І. Музично-художня типологія реквієму в європейському культурному контексті. Монографія. Харківська державна академія культури. Харків, 2003. 175 с.
5. Єфіменко А. Г. Еволюція жанру реквієму в аспекті трактовки теми смерті (реквієм доби романтизму): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / НМАУ ім. П. І. Чайковського. Київ, 1996. 26 с.
6. Ігнат'єва О. С. Англіканство: генеза, віросповідна цінність, місце в соціокультурному житті Англії: автореф. дис. ... канд. філософських наук: 09.00.11 – релігієзнавство / Київський національний університет імені Тараса Шевченка. Київ, 2012. 18 с.
7. Коваль А. Витоки і розвиток пацифістської діяльності. *Сучасна українська політика. Політики і політологи про неї*. 2009. Вип. 16. С. 109–115.
8. Корчова О. Музичний модернізм як terra incognita: монографія. Київ: Музична Україна, 2020. 490 с.
9. Криштофович В. Фантастика в опері Б. Бріттена «Сон літньої ночі». *Київське музикознавство*. 2014. Вип. 50. С. 250–261.
10. Кучурівський Ю. С. Жанрова традиція реквієму у творчості композиторів Великобританії останньої третини ХХ – початку ХХІ ст.: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2019. 20 с.

11. Муравська О. В. Нариси з історії зарубіжної музичної культури. Одеса: Друкарський дім, 2010. Вип. 1. 214 с.
12. Муравська О. В. Німецька траурна погребальна музика лютеранської традиції як феномен європейської культури XVII–XX століть: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / Одеська державна музична академія ім. А. В. Нежданової. Одеса, 2004. 16 с.
13. Реквієм війни (фільм): URL: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Реквієм_війни_\(фільм\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Реквієм_війни_(фільм)) (дата звернення: 18.07.2024).
14. Сич О. Зміни в суспільній свідомості європейського суспільства після першої світової війни. *Велика війна 1914–1918 рр. / Наук. ред. С. С. Трояна*. Київ: «Кондор», 2018. С. 426–440.
15. Снітко Я. Камерно-інструментальна творчість Бенджаміна Бріттена: жанрово-стильові параметри: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. 17 с.
16. Ягодзинська І. О. Музичне та вербальне у процесі смислового становлення художнього тексту (Р. Вагнер – Т. Манн – Б. Бріттен): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2012. 16 с.
17. Almén Byron. Poetry Analysis in the Music Classroom – Wilfred Owen and Britten’s War Requiem. *Journal of Music Theory Pedagogy*. 2005. Vol. 19, № 1. P. 1–49.
18. Arthur D., Colman M. D. Music and the Psychology of Pacifism: Benjamin Britten’s War Requiem. URL: <https://www.satyagrahafoundation.org/music-and-the-psychology-of-pacifism-benjamin-brittens-war-requiem/> (дата звернення: 09.08.2024).
19. Bridcut John. *The Essential Britten*. London: Faber and Faber. 2012. 448 p.
20. Carpenter H. *Benjamin Britten: a biography*. London: Faber, 1993. 680 p.
21. Dockery Jr. V. D. *Tracing the Genesis of the English Requiem Through Selected Works: Doctoral dissertation* / University of South Carolina, 2019. 152 p.
22. Herbert James D. Bad Faith at Coventry: Spence’s Cathedral and Britten’s War Requiem. *Critical Inquiry*, vol. 25, no. 3, Spring 1999, pp. 535–565.
23. Kennedy M. *Britten*. London: J. M. Dent, 1993. 355 p.
24. Marx W. «Requiem sempiternam»? Death and the musical requiem in the twentieth century. *Mortality: Promoting the interdisciplinary study of death and dying*. 2012. № 17 (2). P. 119–129.
25. Powell Neil. *Benjamin Britten: A Life for Music*. Henry Holt and Company, 2013. 508 p.
26. Robertson A. *Requiem. Music of mourning and consolation*. New York, Washington: Frederik A. Praeger Publisher, 1967. 300 s.
27. Rupprecht Ph. *Britten’s Musical Language*. Cambridge University Press, 2001. 358 p.
28. Stanford C. V. *Studies and Memories*. London. Published by A. Constable, 1908. 212 p.
29. Sutherland Andrew. School and university music collaboration: A case study of a performance of Britten’s War Requiem. *Music Performance Research*. 2017. Vol. 8. Pp. 98–113.
30. The Funeral Liturgy. URL: <http://anglicanecathedralcornerbrook.com/resources/Funeral/FuneralLiturgyFormI.pdf> (дата звернення: 29.10.23).

REFERENCES:

1. Andriyevs'kyi, O. (2024). Himn dlya pryrechenoyi molodi: Brytans'ki poety Pershoyi svitovoyi [Anthem for Doomed Youth: British Poets of the First World War]. Retrieved from: <https://www.istpravda.com.ua/articles/2021/12/7/160611>
2. «Viys'kovyy rekviyem» dlya Ukrayiny u Prazi [“War Requiem” for Ukraine in Prague] (2023). Retrieved from: <https://radioukrajina.cz/novyny/novyny-z-jevropijs-kogo-souzy/v-js-kovyj-rekv-jem-dlja-ukrajiny-y-praz>
3. Hayduk, M. I. (2021). «Simfonia da Requiem» Bendzhamina Brittena: semantychni ta konstruktyvni oznaky rekviyemu [“Simfonia da Requiem” by Benjamin Britten: semantic and structural features of the requiem]. *Ukrayins'ke muzykoznavstvo*. 47, 79–100 [in Ukrainian].
4. Hulesko, I. (2003). Muzychno-khudozhnya typolohiya rekviyemu v yevropeys'komu kul'turnomu konteksti. Monohrafiya [Musical and artistic typology of the requiem in the European cultural context. Monograph]. Kharkiv: Kharkivs'ka derzhavna akademiya kul'tury [in Ukrainian].
5. Yefimenko, A. G. (1996). Evolyutsiya zhanru rekviyemu v aspekti traktovky temy smerti (rekviyem doby romantyzmu) [The evolution of the requiem genre in terms of the interpretation of the theme of death (requiem of the era of romanticism)]. Extended abstract of candidate’s thesis. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaykovs'koho [in Ukrainian].
6. Ihnat'yeva, O. S. (2012). Anhlikanstvo: geneza, virospovidna tsinnist', mistse v sotsiokul'turnomu zhytti Anhliy [Anglicanism: genesis, religious value, place in the socio-cultural life of England]. Extended abstract of candidate’s thesis. Kyiv: Kyivsk'yy natsional'nyy universytet imeni Tarasa Shevchenka [in Ukrainian].

7. Koval', A. (2009). Vytoky i rozvytok patsyfist-s'koyi diyal'nosti [Origins and development of pacifist activity]. *Suchasna ukrayins'ka polityka. Polityky i politolohy pro neyi.* 16, 109-115 [in Ukrainian].
8. Korchova, O. (2020). *Muzychnyy modernizm yak terra incognita: monohrafiya* [Musical modernism as terra incognita: a monograph]. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
9. Kryshstofovych, V. (2014). *Fantastyka v operi B. Brittena «Son litn'oyi nochi»* [Fiction in the opera "A Midsummer Night's Dream" by B. Britten]. *Kyyivs'ke muzykoznavstvo.* 50, 250-261 [in Ukrainian].
10. Kuchurivs'kyi, YU. S. (2019). *Zhanrova tradytsiya rekviyemu u tvorchosti kompozytoriv Velykobrytaniyi ostann'oyi tretyny KHKH – pochatku XXI st.* [The genre tradition of the requiem in the work of British composers of the last third of the 20th – the beginning of the 21st century]. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].
11. Muravs'ka, O. V. (2010). *Narysy z istoriyi zarubizhnoyi muzychnoyi kul'tury* [Essays on the history of foreign musical culture]. Odessa: Drukars'kyi dim [in Ukrainian].
12. Muravs'ka, O. V. (2004). *Nimets'ka traurna pohrebal'na muzyka lyuterans'koyi tradytsiyi yak fenomen yevropeys'koyi kul'tury XVII–XX stolit'* [German mournful funeral music of the Lutheran tradition as a phenomenon of European culture of the 17th–20th centuries]. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes'ka derzhavna muzychna akademiya im. A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].
13. *Rekviyem viyny (fil'm)* [War Requiem (film)] (2023). Retrieved from: [https://uk.wikipedia.org/wiki/Реквієм_війни_\(фільм\)](https://uk.wikipedia.org/wiki/Реквієм_війни_(фільм))
14. Sych, O. (2018). *Zminy v suspil'niy svidomosti yevropeys'koho suspil'stva pislya pershoyi svitovoyi viyny* [Changes in the public consciousness of European society after the First World War]. *Velyka viyna 1914– 1918 rr. / Nauk. red. S. S. Troyana.* Kyiv: Condor [in Ukrainian].
15. Snitko, Ya. (2018). *Kamerno-instrumental'na tvorchist' Bendzhamina Brittena: zhanrovo-styl'ovi parametry* [Benjamin Britten's chamber and instrumental work: genre and style parameters]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaykovs'koho [in Ukrainian].
16. Yahodzyns'ka, I. O. (2012). *Muzychne ta verbal'ne u protsesi smyslovoho stanovlennya khudozhn'oho tekstu (R. Vahner – T. Mann – B. Britten)* [Musical and verbal in the process of meaningful formation of an artistic text (R. Wagner – T. Mann – B. Britten)]. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].
17. Almén, Byron (2005). *Poetry Analysis in the Music Classroom – Wilfred Owen and Britten's War Requiem.* *Journal of Music Theory Pedagogy.* Vol. 19, № 1. Pp. 1-49.
18. Arthur, D., Colman, M. D. (2004). *Music and the Psychology of Pacifism: Benjamin Britten's War Requiem.* Retrieved from: <https://www.satyagrahafoundation.org/music-and-the-psychology-of-pacifism-benjamin-brittens-war-requiem/>
19. Bridcut, John (2012). *The Essential Britten.* London: Faber and Faber [in English].
20. Carpenter, H. (1993). *Benjamin Britten: a biography.* London: Faber [in English].
21. Dockery, Jr. V. D. (2019). *Tracing the Genesis of the English Requiem Trough Selected Works: Doctoral dissertation / University of South Carolina* [in English].
22. Herbert, James D. (1999). *Bad Faith at Coventry: Spence's Cathedral and Britten's War Requiem.* *Critical Inquiry,* vol. 25, no. 3, pp. 535-565.
23. Kennedy, M. (1993). *Britten.* London: J. M. Dent [in English].
24. Marx, W. (2012). «Requiem sempiternam»? *Death and the musical requiem in the twentieth century.* *Mortality: Promoting the interdisciplinary study of death and dying.* 17 (2), 119-129 [in English].
25. Powell, Neil (2013). *Benjamin Britten: A Life for Music.* Henry Holt and Company [in English].
26. Robertson, A. (1967). *Requiem. Music of mourning and consolation.* New York, Washington: Frederik A. Praeger Publisher [in English].
27. Rupperecht, Ph. (2001). *Britten's Musical Language.* Cambridge University Press [in English].
28. Stanford, C. V. (1908). *Studies and Memories.* London. Published by A. Constable [in English].
29. Sutherland, Andrew (2017). *School and university music collaboration: A case study of a performance of Britten's War Requiem.* *Music Performance Research.* 8, 98-113 [in English].
30. *The Funeral Liturgy* (2023). Retrieved from: <http://anglicanecathedralcornerbrook.com/resources/Funeral/FuneralLiturgyFormI.pdf>

УДК 780.614.131.091.036.9:781.7](045)
DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-13>

Шенян ЦІНЬ

аспірант, Харківська державна академія культури, Бурсацький узвіз, 4, м. Харків, Україна, 61003
ORCID: 0009-0004-4461-3586

Бібліографічний опис статті: Цінь, Ш. (2024). Блюзове гітарне виконавство в контексті національних впливів. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 91–98, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-13>

БЛЮЗОВЕ ГІТАРНЕ ВИКОНАВСТВО В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНИХ ВПЛИВІВ

В статті розглянута специфіка національних впливів на формування блюзового гітарного виконавства у його функціональному, конструктивному та виражальному аспектах.

Мета дослідження – прослідкувати розвиток наукової думки щодо впливів різноманітних національних традицій на формування блюзового гітарного виконавства.

Методологія дослідження спирається на історіографічний аналіз. Він забезпечив виокремлення кола актуальної наукової літератури, присвяченої блюзовому мистецтву, пошук відомостей щодо впливів національних гітарних шкіл та традицій на формування блюзового гітарного виконавства. За допомогою контекстного аналізу були встановлені механізми взаємовпливу різних традицій, компаративний аналіз дозволив встановити певні національні та расові відмінності у гітарному виконавстві, інтонаційно-стильовий аналіз – специфіку музичного висловлювання.

Наукова новизна дослідження забезпечена введенням в науковий обіг українського мистецтвознавства значного кола новітніх наукових джерел (2007 – 2020), уточненням характеру процесів, що відбувалися протягом усієї історії розвитку блюзового гітарного виконавства.

Висновки. Аналіз наукових досліджень блюзового гітарного виконавства демонструє наявність різноманітних національних впливів на нього, серед яких особливо яскраво виявилися гавайські традиції, пов'язані з конструктивними особливостями «горизонтальної» гітари та слайдовим способом звуковидобування.

Іспанські та латиноамериканські виконавські впливи прослідковуються у наслідуванні деяких пальцевих прийомів гри на гітарі та специфічної танцювально-жанрової ритміки. Деяко окремо дослідники розглядають внутрішню регіональну та міжрасову специфіку, що також відбивалося на блюзовому гітарному виконавстві, бо «білі» блюзмени приносили в свою творчість більшу розвинуту техніку гри та збагачене музичною освітою розуміння гармонії, в той час як афроамериканці забезпечили властиве їхній музичній культурі мікроінтонувannya і те, що вважається «блюзовим тоном». Особливий вплив на розвиток блюзового гітарного виконавства здійснила індустрія вироблення електрогітар у США, яка назавжди змінила роль гітари в блюзовій музиці.

Ключові слова: блюз, гітарне виконавство, гавайська гітара, іспанська гітара, мікроінтонувannya, електрогітара, національні впливи.

ShengYang QIN

Postgraduate Student, Kharkiv State Academy of Culture, 4 Bursatsky Descent, Kharkiv, Ukraine, 61057
ORCID: 0009-0004-4461-3586

To cite this article: Qin, Sh. (2024). Blues guitar performance in the context of national influences. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 91–98, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-13>

BLUES GUITAR PERFORMANCE IN THE CONTEXT OF NATIONAL INFLUENCES

The paper focuses on the specifics of national influences on the formation of blues guitar performance in its functional, constructive, and expressive aspects.

The purpose of the paper is to trace the development of scientific thought on the influence of various national traditions on the formation of blues guitar performances.

The research methodology is based on historiographical analysis. It ensured the identification of the range of relevant scientific literature on blues art and the search for information on the influence of national guitar schools and traditions on the formation of blues guitar performance. The contextual analysis revealed the mechanisms of interaction between different traditions. The comparative analysis allowed us to identify certain national and racial differences in guitar performance, intonation and style analysis provided the specifics of musical expression.

The scientific novelty of the article is represented by the introduction of a significant range of the latest sources (2007–2020) into the scientific circulation of Ukrainian art history, and clarification of the essence of the processes that took place throughout the history of blues guitar performance.

Conclusions. *The analysis of scientific research on blues guitar performance demonstrates the presence of various national influences on it, among which Hawaiian traditions related to the design features of the “horizontal” guitar and the slide method of sound production were especially pronounced.*

Spanish and Latin American performing influences can be traced in the following finger techniques of guitar playing and specific dance and genre rhythms. The researchers consider the internal regional and inter-racial specificity somewhat separately, which was also reflected in blues guitar performance, because “white” bluesmen brought to their work a more developed playing technique and an understanding of harmony enriched by musical education, and African Americans provided micro-intonation inherent in their musical culture and what is considered a “blues tone”. The development of blues guitar performance was particularly influenced by the electric guitar industry in the United States, which forever changed the role of the guitar in blues music.

Key words: *blues, guitar performance, Hawaiian guitar, Spanish guitar, electric guitar, microintonation, national influences.*

Актуальність дослідження. Однією з цікавих проблем дослідження блюзового мистецтва є його активний взаємовплив з різними національними гітарними традиціями. Певна парадоксальність блюзу полягає у тому, що він зародився в афроамериканському середовищі, проте із самого початку свого існування мав деякі запозичені риси, які мали семантичний, інтонаційний або технічний характер. З іншого боку, блюзове виконавство настільки розчинилося в культурі, що сучасне мистецтвознавство його розглядає і як жанр, і як стиль, і як традицію, що має визначний вплив на сучасну музику як популярного, так і академічного напрямів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На межі ХХ – ХХІ ст. дослідження блюзового виконавства вийшли на новий рівень. У порівнянні з історичною спрямованістю наукового осмислення блюзу в останній третині ХХ ст., мистецтвознавчі розвідки звернулися до буття блюзового виконавства в умовах культурного плюралізму, еkleктики та взаємопроникнення.

Одним з питань, яке почало сміливіше розглядатися у ХХІ ст., є питання расової зумовленості блюзового стилю. Йдеться не лише про інтонаційність, походження якої від госпелу та робітничих пісень афроамериканців докладно досліджувалося і у дослідницьких працях середини ХХ ст., а саме про соціальне підґрунтя змістовної частини блюзу. Ця тематика, наприклад, розгорнута в статті Н. Бромеля (Bromell, 2000) та праці А. Гуссова (Gussow, 2020).

Продовжує досліджуватися діяльність видатних гітаристів раннього блюзового періоду. Від попередніх робіт ці праці відрізняє відхід від біографічного стилю дослідження і більш широке залучення культурологічного та музикознавчого аналізу. Такими є праці Яса Обрехта

(Obrecht, 2015), Ендрю Келлета (Kellett, 2017), Стіва Кушінга (Cushing, 2018) та ін.

Також в останні роки видані дослідження діяльності блюзових музикантів другої половини ХХ ст. Наприклад, стаття Роба ван дер Бліка (van der Blik, 2007), що містить аналіз виконавських особливостей гри Джимі Хендрікса, праця Девіда Данна (Dann, 2021), присвячена Майку Блумфельду та ін.

Незважаючи на активність досліджень блюзу, питання його взаємодії з національними школами гітарного мистецтва, визначення характеру впливів цих шкіл, вивчено досить фрагментарно. Отже **мета дослідження** – прослідкувати розвиток наукової думки щодо впливів національних традицій на процес формування блюзового гітарного виконавства.

Виклад основного матеріалу. Цікаві думки щодо контекстуальності дослідження блюзової гітари пропонує збірка мистецтвознавчих есе під редакцією Енді Беннетта та Кевіна Доу (Bennett & Dawe, 2020). Вступна стаття редакторів (Dawe & Bennett, 2020) починається з міркувань, що таке гітара в культурі. Автори схиляються до думки, що гітара в усіх відношеннях є глобальним явищем, адже інструмент зайняв центральне місце в музичних жанрах у всьому світі. Також гітара є глобально мобільним інструментом, бо її «форма, тональні текстурні та пов’язані з ними техніки гри є продуктом її привласнення та використання в різноманітних локальних музичних контекстах» (Dawe & Bennett, 2020, с. 1). Крім того, автори фіксують і наявність зворотного процесу: «Не менш важливим для визначення культурної значущості гітари є розуміння тих культур, які породили сам інструмент. Термін «гітарна культура», як він використовується тут, відноситься до виробни-

ків гітар, самих гітаристів і аудиторії, які наповнюють гітарну музику та сам інструмент низкою цінностей і значень, через які він займає своє місце культурної ікони» (там само).

Беннетт і Доу цілком резонно зазначають, що гітарна музика має яскраві ознаки в різних культурах, репрезентуючи стилі, за якими ідентифікуються національні та географічні ознаки певної громади: «наприклад, «фламенко», «бразильський», «мадагаскарський», «кельтський», «гавайський», «південний блюз» (Dawe & Bennett, 2020, с. 4). Збірка статей, про яку йдеться, містить різні матеріали, що стосуються регіональної специфіки гітарного виконавства.

Серед інших увагу привертає стаття Девіда Еванса (Evans, 2020), в якій він визначає соціально-економічні, історичні та музичні фактори, що оточували впровадження гітари в народну музичну традицію Глибокого Півдня (термін відноситься до так званих «бавовняних» штатів США – Алабами, Джорджії, Луїзіани, Міссісіпі та Південної Кароліни).

Еванс вважає, що початкова роль гітари в американській музиці полягала у ролі «ввічливого салонного інструменту, який зустрічався в будинках середнього та вищого класу та асоціювався з напівкласичною музикою» (Evans, 2020, с. 13). Кінець XIX ст. був позначений підйомом виробництва та зростанням споживацьких можливостей американців. На думку Еванса, гітара прийшла у сільські райони Півдня «як частина хвилі споживчих товарів, що включала інші музичні інструменти, такі як фортепіано, орган, губна гармошка, валторни та барабани. Ці інструменти мали престиж серед гравців і слухачів, тому що вони були новими, тому що за них платили готівкою, і тому що вони несли ауру міськості, благородності, соціального статусу...» (Evans, с. 13).

Деякі американські вчені, які при аналізі музичного доробку блюзових музикантів користувалися не лише аудіоколекціями звукозаписуючих компаній, але й так званими «польовими» записами дослідників фольклору, визначають різноманітні впливи інших напрямів гітарного виконавства на техніку звуковидобування блюзових гітаристів першої третини XX ст.

Наприклад, Джон Траутман у своїй праці аргументовано доводить наявність зв'язку між гавайським стилем гітарного виконавства

та виникненням слайдової техніки у блюзових виконавців (Troutman, 2013), адже до того, як вони надягли металевий чи скляний циліндр на палець, вони використовували ніж, тримаючи інструмент на колінах, а не вертикально.

«Дійсно, коли ми детально подивимося, багато з найбільш відомих, найдавніших задокументованих афроамериканських слайд-гітаристів насправді грали у «гавайському стилі», кладучи гітару на коліна та використовуючи сталеві прутки чи ножі. Серед цих гравців були Вівер, Хадді Ледбеттер (Лідбеллі) і, ймовірно, Чарлі Паттон і, можливо, також Блайнд Лемон Джефферсон» (Troutman, 2013, с. 40). Музикознавець Семюел Чартерс також припускав, що Блайнд Віллі Джонсон, Б. К. Тернер («Black Ace»), Сем Коллінз, Джеймс «Кокомо» Арнольд та інші грали в гавайській манері.

Крім того, музикознавці зазначають, що є аргументи на користь того, що афроамериканські гітаристи були знайомі не лише з гавайською гітарою і технікою гри на ній, але й з гавайською музикою. Афроамериканець Кейсі Білл Велдон, який підписувався як «Кейсі Білл, гавайський чарівник гітари», грав у «гавайському стилі» і був дуже популярним серед афроамериканських слухачів у 1930-х роках. А один з самих впливових гітаристів свого часу, Лонні Джонсон, навіть здійснив декілька записів гавайських партій для гітари («Blue Hawaii» та «Hawaiian Harmony Blues»).

Інше важливе дослідження відповідає на питання, пов'язані зі впливами іспанської гітарної традиції на діяльність перших блюзменів. Канадський дослідник Пітер Нарваес присвятив цій темі одну зі своїх статей (Narváez, 2002). Він наголошує вплив латиноамериканських музичних культур на афроамериканських блюзових музикантів у Техасі та Новому Орлеані, що виражалось у специфіці ритмічних структур, інтонаційних особливостях, використанні жанру румби, і навіть, наявності іспаномовних блюзів. Водночас, дослідник ставить питання і про зворотній процес, убачаючи певні впливи блюзових американських традицій на гітарне виконавство іспаномовних країн, зокрема межуючої з Техасом Мексики.

Важливо також зазначити, що на початку зародження блюзу саме гітара стала ідеальним інструментом завдяки деяким своїм конструктивним та технічним якостям. По-перше, вона

була компактною, відповідно могла використовуватися у різних обставинах і в різних місцях. По-друге, базові навички гри на гітарі є відносно легкими для самостійного засвоєння. По-третє, гітара є багатоголосним інструментом, тому спроможна забезпечувати гармонічну підтримку, а в руках майстра – тримати цілу розвинуту фактуру. Четверте – інструмент дозволяє швидко змінювати стрій і підлаштуватися до відповідного музичного матеріалу. П'яте – доповнення гітари слайдом будь-якого вигляду дозволяє сформувати не щипковий, а подовжений звук з можливістю мікроінтонування, що дуже наблизило її тембр до тембру людського голосу. Ну, і шосте – гітара має досить широкі перкусійні можливості (як корпусу, так і грифу зі струнами), що у блюзовому стилі також використовується.

Протягом десятиліть розвивалася й інша дискусія: чи є блюз суто етнічним надбанням і може виконуватися лише афроамериканцями, чи він вже є явищем інтернаціональним та доступним для засвоєння будь-якими митцями. У 2001 р. Девідом Карром була оприлюднена стаття «Чи можуть білі грати блюз?» (Carr, 2001), яка містить досить розлогі міркування про відмінність між опануванням навичками гри тієї чи іншої музики та глибоким розумінням її неочевидного змісту. Дослідник пише, що «блюз – це не просто музика соціальних зв'язків і розваг – він був і є для чорних спільнот, які довго гнітилися жадливою несправедливістю, упередженнями та соціальними позбавленнями, емоційним віддушиною та втіленням своєї стоїчної моралі, яка прагнула піднятися над стражданням з дивовижною чесністю та порядністю» (Carr, 2001, с. 29). У відповідь на власно поставлене запитання Карр зазначає, що «немає сумнівів у тому, що людині не обов'язково бути нащадком африканського раба, щоб оцінити джаз і блюз /.../ оскільки джаз є продуктом як білого, так і чорного музичного натхнення, колір явно не є перешкодою для його гри. З іншого боку, фолк-блюз може бути іншою справою, оскільки він був явно створений у соціальних обставинах, які були нещасливою скрутою певної етнічної спільноти, і у білої молоді середнього класу з графства Суррей він може здатися чимось надзвичайно неавтентичним чи нечесним...» (там само). Отже, незважаючи на первісну тезу про «можуть і грають»,

автор приходять до висновку, що простої відповіді на це запитання немає. В процесі міркувань він користується декартівською, кантіанською та аристотелівською логікою, що демонструє видатний рівень його наукового мислення.

В дискусію з Д. Карром вступає Патрік Мадуро, який так і назвав свою публікацію «Відповідь А. Карру, «Можуть лі білі чоловіки грати блюз?»» (Madura, 2001). Музикант одразу пропонує експеримент з визначенням раси гітаристів на слух (і впевнений в його провалі), а також наводить досить дотепні аргументи, що суперечать логіці опонента. Він пише: «по-перше, якщо гноблення є обов'язковою умовою для автентичності блюзу, як припускає Карр, тоді, безперечно, жінки повинні вміти грати блюз краще, ніж пересічний білий чоловік» (Madura, 2001, с. 60). Крім того, він вказує на три власно визначені ознаки хороших, автентичних і креативних блюзових соло: великий блюзовий досвід, знання теорії блюзу та здатність до наслідування. І підкреслює, що «чорношкірі студенти цієї національної вибірки не були серед найсильніших блюзових солістів» (там само). Ключовим він бачить не походження, а занурення в культуру блюзу чи будь-якої іншої музичної мови, яку музикант хоче опанувати, а також слухання обраного стилю як живо, так і на записах, його дослідження і постійну практику.

В публікації Мета Сакакіні (Sakakeeny, 2011) розглянуто історію блюзової традиції в Новому Орлеані. Автор зауважує, що це місто ототожнюється з афроамериканськими музичними практиками та репертуаром, проте музика Нового Орлеану включає цілу колекцію взаємопов'язаних стилів: «духовий оркестр, джаз, блюз, ритм-енд-блюз, соул і фанк, якщо назвати найпоширеніші – їх пов'язує асоціація з расою (афроамериканці), місцем (Новий Орлеан) і функціональністю (соціальний танець)...» (Sakakeeny, 2011, с. 291).

У багатьох дослідників блюзу можна зустріти думку про те, що «білий» блюз завжди стояв перед необхідністю вибору: якби він максимально дотримувався афроамериканської традиції, то був би недоречно обмеженим (оскільки краща музична освіта багатьох білих виконавців блюзу дозволяла робити набагато більше, ніж вимагали канони жанру), проте якщо «білий» блюз розширював свої можливості, то втрачав свою блюзову справжність.

У пильному інтересі до блюзу для його виконавців спочатку було чимало переваг: ті з них, хто приїжджав з гастролями до Європи, підвищували престиж свого імені та отримували більше запрошень до США. Деякі музиканти, навпаки, залишалися в Європі, зустрівши більш теплий прийом та захоплену публіку. Але разом з тим вони відривалися від витоків та соціального контексту блюзу, що відбивалося на характері їхньої творчості. Інтерес білих до чорної музики завжди збігався з відходом виконавців від канонів жанру; коли ж блюзи завойовував білих шанувальників, він часто втрачав чорну аудиторію. В будь-якому випадку, такий поворот історичного вивчення блюзу до расових питань є знаковим для сучасного мистецтвознавства, раніше вони обговорювалися мистецтвознавцями з набагато меншим бажанням.

Роберт Спрінгер (Springer, 1976) аргументовано визначає регуляторні функції блюзу в соціальному середовищі: терапевтичну (як спроможність «виспівати» біль пригніченого народу), сублимаційну (як спосіб трансформувати внутрішню агресію, яку надто небезпечно проявляти іншим чином), протестну (хоча протест і був виражений в текстах алегорично, що демонструють численні приклади, наведені автором у статті). Щоправда, Спрінгер акцентує думку про те, що саме така можливість «випускання пару» і стала причиною того, що афроамериканське населення майже не вдавалося до відкритих протестів.

Цікаво, що, не зважаючи на «електрифікацію» і модернізацію блюзу в другій половині ХХ ст., а також збільшенні значущості «білих» виконавців, його функції майже не змінилися. Дослідниця творчості провідних гітаристів 1960-х Діна Вайнштайн називає їх «гітарними богами» та зазначає, що вони «представляють напрямок романтизму, яким часто нехтують або який взагалі відсутній в розповідях про культуру шістдесятих...» (Weinstein, 2013, с. 139). І дійсно, ідеологія блюзу, а потім і року базується на багатьох засадах романтизму: ідеї «героя», який представляє справу, що заперечує егалітаризм і пропагує ідеал влади, заснований на особистих відмінностях і винятковості; реакції проти безособовості та абстрактності тогочасного столичного існування; бунту проти дисциплінарних соціальних форм, відмові від підпорядкування будь-якій стрункій формі. Все

це стало виражатися через артистичний індивідуалізм, епатажність форм, культивувацію соло як способу мистецького самовираження.

Навпаки, інтонаційний вплив блюзу на гітарне виконавство інших стилів також ілюструють «рухливість» національних кордонів. Наприклад, у праці Ван дер Бліка (van der Bliek, 2007) докладно розглядається гармонічна мова одного з найекстравагантніших гітаристів середини ХХ ст. Джімі Хендрікса. Цей видатний музикант зумів трансформувати деякі ключові елементи традицій блюзу та ритм-енд-блюзу у своїй творчості. Ван дер Блік розглядає один із аспектів музики Хендрікса, який свідчить про його глибоке коріння в блюзі: характерне використання септакорду з гострим дев'ятим ступенем або доповненого нонакорду, який зараз часто називають «акордом Хендрікса». У своїй статті музикознавець досліджує способи використання цього акорду в його повному та неповному вигляді в комбінаціях з певним тембровим забарвленням та артикуляцією. «Разом вони визначають те, що можна назвати «дієзним дев'ятим звуком». Завдяки розміщенню регістру, тембру, артикуляції та акордовій функції він тісно пов'язаний із блюзовим мисленням, додаючи блюзовий тональний елемент» (van der Bliek, 2007, с. 343).

Саме визначення поняття «блюзовості» та його інтонаційної складової призвело до досить гарячої дискусії у наукових колах. Наприклад, вона виявилася у статті Вільяма Толмеджа «Блюзові ноти і блюзова тональність» (Tallmadge, 1984), присвяченій специфіці чвертьтонового інтонування та використанню блюзового ладу, а також у статті Ганса Вайзетауне «Чи існує така річ, як «блюзова нота»?» (Weisethaunet, 2001), де зроблено спробу визначити специфіку блюзового саунду. Два ці дослідження містять досить суперечливі погляди.

Толмедж вважає, що «майже всі форми афроамериканської музики в Північній Америці, включно з робочими піснями, вигуками, баладами, спіричуелсами та гімнами, скандованими проповідями з відповіддю конгрегації, блюзом, джазом і роком, містять звуковисотність, яку виконавці змінюють у спосіб, який є зовсім чужим для звичайної мелодичної практики в західній художній музиці. У ранніх описах співу негрів-рабів згадується ця практика та труднощі, якщо не неможливість, транскри-

бування її нотним записом» (Tallmadge, 1984, с. 155). Йдеться про мікроінтонування, притаманне виконанню блюзових співаків та інструменталістів (звісно, якщо інструмент технічно дозволяє використовувати такі прийоми).

Висновок. Вайзентауне полягає у трактуванні поняття «блюзова нота» у значно ширшому розумінні. Він пише: «Я зробив висновок: не існує такої речі, як блюзова нота як предмет музикознавства. Немає такого поняття, як «блюзова нота» як дивна або «порушена» терція чи септима /.../ може статися, що поняття «блюзової ноти» стало метафорою чогось більшого, ніж розбіжності у висоті звуку, а саме загальне відчуття «блюзовості»» (Weisethaunet, 2001, с. 112–113).

Незвичайний ракурс дослідження блюзу пропонує Стівен Сміт (Smith, 1992). «Той факт, що «блюз» є одночасно окремим жанром і елементом, який може входити в музику різних видів, свідчить про те, що це може бути одна з тих естетичних категорій (наприклад, «гротеск» або «романтика»), які стосуються загальнолюдського ставлення...» (Smith, 1992, с. 41). Він намагається розглянути блюзову естетику як результат особливих психологічних душевно-тілесних переживань. І робить це на прикладі творчості великого блюзмена з Міссісіпі 1930-х років Роберта Джонсона.

Подекуди близько до С. Сміта мислить інший знавець блюзу Жак Лакава, що в межах свого докторського дослідження опублікував у тому самому 1992 році працю «Тетральність блюзу» (Lacava, 1992). Він зазначає, що «виконавець блюзу покладається на три основні способи вираження – поезію, драму та музику – щоб передати повідомлення не лише за допомогою слів і музики, а й через «тут і зараз» на сцені... Багато хто пропустив суть блюзу: це музика для виконання. Безумовно, слова є центральними для блюзу, але саме подача пісні та блюзова персона, прийнята співаком, виводять блюз на новий рівень» (Lacava, 1992, с. 127). Автор акцентує увагу на тому, що «Великих блюзменів поважали за володіння музичною майстерністю, а також за їхні здібності до оповідання та спілкування з глядачами» (Lacava, 1992, с. 138). Отже, драматичність і театральність є одним з важливих факторів впливу блюзового виконавця на аудиторію. Крім того, автор певною мірою пов'язує тілесні прояви цього стилю

з африканськими релігійними практиками, заснованими на щільному духовно-тілесному зв'язку внутрішніх переживань людини.

Іншу інтегральну особливість, а саме просторово-моторну обґрунтованість рухів під час гри на гітарі досліджували Джон Бейлі і Пітер Драйвер (Baily & Driver, 1992). На їхню думку, техніка гри на гітарі більше спирається на ергономічність та вираження музичної думки через рух, ніж на слухові уявлення. «Взаємодія між людським тілом, яке несе з собою певні внутрішні режими роботи, та морфологією інструменту може формувати структуру музики, направляючи людську творчість у передбачуваних напрямках», – зазначають автори, пояснюючи свій підхід до проблеми (Baily & Driver, 1992, с. 58). В статті також йдеться про значення відмінностей гітарної морфології для стилю, в якому працює виконавець. Додатковим аргументом того, що гітара дуже добре піддається просторовому мисленню, автори убачають спосіб запису акордів в спеціальних боксах, що імітують гітарний гриф. Тобто, на відміну від звичайної сучасної нотації, музиканту надається інформація про те, що робити, а не про те, що треба чути. «Гіпотеза про те, що таке розташування заохочує просторове мислення, припускає, що музичні патерни запам'ятовуються та виконуються не лише як слухові, а як послідовність рухів, і що музика представлена когнітивно з точки зору патернів рухів, які також мають візуальний, кінестетичний, тактильний характер (Baily & Driver, 1992, с. 62).

Ще одним аспектом досліджень гітарного виконавства стала тема технічної еволюції самої гітари, інспірована США. У вже згадуваній вище статті Діни Вайнштайн (2013) на прикладі видатних гітаристів 1960-х років Еріка Клептона, Джімі Хендрікса та Піта Таунсенда (з яких двоє перших продовжували блюзові традиції) визначено особливості роботи музикантів цього періоду з відпрацюванням власного індивідуального тембру за допомогою доступних технічних засобів. Вайнштайн також аналізує еволюцію електрогітари, комерційний контекст, в якому працювали і самі гітаристи, і фахівці звукозапису, і виробники електрогітар, а також аналізує яскравість і символізм сценічного перформансу, що помітно перегукується з вже згаданою вище працею Ж. Лакави, присвячену театральності

блюзу (Lacava, 1992). Увагу дослідниці також привертає гендерне питання гітарного виконавства та тенденція до створення культу «гітарного героя», причому це стосується не стільки виконавців та їхніх прихильників, скільки музичної спадкоємності гітаристів-віртуозів. «Здається, у всіх великих гітаристів, а також у не дуже великих, є свої боги чи герої. Інтерв'ю завжди зводиться до питання, ким вони найбільше захоплюються. Вони охоче, з благоговінням і смаком згадують про своє натхнення на гітарі. Незважаючи на важливий елемент індивідуальності в ролі гітариста, існує майже необхідність, щоб вони простежили свій власний дар до якогось міфічного бога», – пише Д. Вайнштайн (Weinstein, 2013, с. 146).

Висновки. Аналіз наукових досліджень блюзового гітарного виконавства демонструє наявність різноманітних національних впливів на нього, серед яких особливо яскраво виявилися гавайські традиції, пов'язані з конструктивними особливостями «горизонтальної» гітари та слайдовим способом звуковидобування.

Іспанські та латиноамериканські виконавські впливи прослідковуються у наслідуванні деяких пальцевих прийомів гри на гітарі та специфічної танцювально-жанрової ритміки. Дещо окремо дослідники розглядають внутрішню регіональну та міжрасову специфіку, що також відбивалося на блюзовому гітарному виконавстві, бо «білі» блюзмени приносили в свою творчість більш розвинуту техніку гри та збагачене розуміння гармонії, в той час як афроамериканці забезпечили властиве їхній музичній культурі мікроінтонування і те, що вважається «блюзовим тоном». Особливий вплив на розвиток блюзового гітарного виконавства здійснила індустрія вироблення електрогітар у США, яка назавжди змінила роль гітари в блюзовій музиці.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні жанрово-стильових та інтонаційно-семантичних процесів у блюзовому гітарному виконавстві, здійсненні музикознавчого аналізу творчості персоналій сучасного періоду, а також систематизації технічних прийомів та засобів виразності, сформованих в сфері блюзового виконавства.

REFERENCES:

1. Baily, J., & Driver, P. (1992). Spatio-Motor Thinking in Playing Folk Blues Guitar. *The World of Music*, 34(3), 57–71. <http://www.jstor.org/stable/43563264> [In English]
2. Bennett, A., & Dawe, K. (Eds.). (2020). *Guitar cultures*. Routledge. [In English]
3. Bromell, N. (2000). “The Blues and the Veil”: The Cultural Work of Musical Form in Blues and '60s Rock. *American Music*, 18(2), 193–221. <https://doi.org/10.2307/305248> [In English]
4. Carr, D. (2001). Can White Men Play the Blues? Music, Learning Theory, and Performance Knowledge. *Philosophy of Music Education Review*, 9(1), 23–31. <http://www.jstor.org/stable/40495450> [In English]
5. Cushing, S. (2018). *Pioneers of the Blues Revival*. University of Illinois Press. <https://doi.org/10.5406/j.ctvw04fkw> [In English]
6. Dann, D. (2021). *Guitar King: Michael Bloomfield's Life in the Blues*. New York, USA: University of Texas Press. <https://doi.org/10.7560/318775> [In English]
7. Dawe, K., & Bennett, A. (2020). Introduction: Guitars, cultures, people and places. In *Guitar cultures* (pp. 1–10). Routledge. [In English]
8. Evans, D. (2020). The Guitar in the Blues Music of the Deep South1. In *Guitar Cultures* (pp. 11–26). Routledge. [In English]
9. Gussow, A. (2020). *Whose Blues?: Facing Up to Race and the Future of the Music*. University of North Carolina Press. [In English]
10. Kellett, A. (2017). *The British Blues Network: Adoption, Emulation, and Creativity*. University of Michigan Press. <http://www.jstor.org/stable/10.3998/mpub.2969715> [In English]
11. Lacava, J. D. (1992). The Theatricality of the Blues. *Black Music Research Journal*, 12(1), 127–139. <https://doi.org/10.2307/779286> [In English]
12. Madura, P. D. (2001). A Response to David Carr, “Can White Men Play the Blues?: Music, Learning Theory and Performance Knowledge.” *Philosophy of Music Education Review*, 9(1), 60–62. <http://www.jstor.org/stable/40495455> [In English]
13. Narváez, P. (2002). The Influences of Hispanic Music Cultures on African-American Blues Musicians. *Black Music Research Journal*, 22, 175–196. <https://doi.org/10.2307/1519948> [In English]
14. Obrecht, J. (2015). *Early Blues: The First Stars of Blues Guitar*. University of Minnesota Press. <http://www.jstor.org/stable/10.5749/j.ctt17xx5pz> [In English]

15. Sakakeeny, M. (2011). New Orleans Music as a Circulatory System. *Black Music Research Journal*, 31(2), 291–325. <https://doi.org/10.5406/blacmusiresej.31.2.0291> [In English]
16. Smith, S. G. (1992). Blues and Our Mind-Body Problem. *Popular Music*, 11(1), 41–52. <http://www.jstor.org/stable/853226> [In English]
17. Springer, R. (1976). The Regulatory Function of the Blues. *The Black Perspective in Music*, 4(3), 278–288. <https://doi.org/10.2307/1214536> [In English]
18. Tallmadge, W. (1984). Blue Notes and Blue Tonality. *The Black Perspective in Music*, 12(2), 155–165. <https://doi.org/10.2307/1215019> [In English]
19. Troutman, J. W. (2013). Steelin' the Slide: Hawai'i and the Birth of the Blues Guitar. *Southern Cultures*, 19(1), 26–52. <https://www.jstor.org/stable/26216194> [In English]
20. van der Blik, R. (2007). The Hendrix Chord: Blues, Flexible Pitch Relationships, and Self-Standing Harmony. *Popular Music*, 26(2), 343–364. <http://www.jstor.org/stable/4500321> [In English]
21. Weinstein, D. (2013). Rock's Guitar Gods – Avatars of the Sixties. *Archiv Für Musikwissenschaft*, 70(2), 139–154. <http://www.jstor.org/stable/24467204> [In English]
22. Weisethaunet, H. (2001). Is There Such a Thing as the “Blue Note”? *Popular Music*, 20(1), 99–116. <http://www.jstor.org/stable/853697> [In English]

УДК 78.071.2 : 78.01

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-14>

Галина ШПАК

кандидат мистецтвознавства, доцент, в. о. професора кафедри хорового диригування, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023
ORCID: 0000-0001-8866-3236

Бібліографічний опис статті: Шпак, Г. (2024). Семантика диригентського жесту у творчості регента та хормейстера. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 99–107, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-14>

СЕМАНТИКА ДИРИГЕНТСЬКОГО ЖЕСТУ У ТВОРЧОСТІ РЕГЕНТА ТА ХОРМЕЙСТЕРА

У дослідженні узагальнено змістовно-виконавські принципи розрізнення диригентського та регентського жестів та їх ролі у формуванні провідних духовно-естетичних настанов хорового мистецтва України, в тому числі й Одеської хорової школи.

Мета роботи – виявлення змістовно-семантичних чинників творчо-виконавської діяльності регента і хормейстера та їх впливу на формування духовно-етичних та жанрово-стильових настанов хорових шкіл України, зокрема, Одеської в особі К. Пігрова та його послідовників.

Методологічна основа. Істотними для цієї роботи виявилися міждисциплінарний, жанрово-стильовий, історико-культурологічний підходи, що дозволяють досліджувати фактори, які сприяють виявленню духовно-сислової специфіки диригентського і регентського жесту та їх ролі в хоровому мистецтві різних епох.

Наукова новизна роботи визначена тим, що в ній вперше узагальнено семантику диригентського жесту регента та хормейстера, їх диференціацію, а також вплив на формування національних хорових шкіл України, в тому числі й Одеської.

Висновки. Підводячи підсумок, відзначимо, що диригентський жест керівника світського хору, хормейстера фактично зосереджений на донесенні до слухача насамперед інтонаційно-ритмічної складової авторського твору та його емоційно-сислової складової, що охоплює широке коло явищ внутрішнього життя людини, навколишнього світу і т.д. Регентський жест, на відміну від попереднього, характеризується, так само як і співочий обиход, виразним мінімалізмом, оскільки більшою мірою зосереджений на донесенні-осмисленні Слова як головного носія духовної Істини, що перетворює духовне єство людини. Органічне поєднання названих традицій хорового диригування, показове для хорового мистецтва України, в тому числі й для Одеської хорової школи та діяльності її фундатора – К. Пігрова. Його методика роботи з хором увібрала в себе найкращі традиції української духовної хорової культури, що генетично сходили до традицій «ангелогласся» та їх релігійно-культурних настанов.

Ключові слова: хормейстер, регент, регентська справа, хор, хорове мистецтво, культурні настанови хорової культури, жест, диригентський жест, ангелогласся, творчо-виконавська діяльність К. Пігрова, Одеська хорова школа, український хоровий спів.

Halyna SHPAK

Candidate of Art Studies, Professor, Odessa National Music Academy named after A.V. Nezhdanova, 63, Novoselskogo St, Odessa, Ukraine, 65023

ORCID: 0000-0001-8866-3236

To cite this article: Shpak, H. (2024). Semantyka dyryhent's'koho zhestu u tvorchoosti rehenta ta khormeystera [The semantics of the conductor's gesture in the creativity of the regent and choir master]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 99–107, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-14>

THE SEMANTIC OF THE CONDUCTOR'S GESTURE IN THE CREATIVITY OF THE REGENT AND CHOIR MASTER

The research summarizes the substantive and performance principles of distinguishing conductor and regent gestures and their role in the formation of the leading spiritual and aesthetic guidelines of the choral art of Ukraine, including the Odessa Choir School.

The purpose of the article is to identify the content-semantic factors of the creative and performing activities of the regent and choirmaster and their influence on the formation of spiritual-ethical and genre-style guidelines of choral schools of Ukraine, in particular, of Odessa in the person of K. Pigrov and his followers.

Methodological basis. *Interdisciplinary, genre-stylistic, historical-cultural approaches were essential for this work, allowing to investigate the factors that contribute to the discovery of the spiritual and meaningful specificity of the conductor's and regent's gesture and their role in the choral art of different eras.*

The scientific novelty of the work is determined by the fact that it summarizes for the first time the semantics of the conducting gesture of the regent and choirmaster; their differentiation, as well as their influence on the formation of national choral schools of Ukraine, including Odesa.

Conclusions. *Summing up, we note that the conductor's gesture of the leader of a secular choir, the choirmaster, is actually focused on conveying to the listener primarily the intonation-rhythmic component of the author's work and its emotional-semantic component, which covers a wide range of phenomena of the inner life of a person, the surrounding world, etc. The Regency gesture, unlike the previous one, is characterized, as well as the singing routine, by expressive minimalism, as it is more focused on the reporting and understanding of the Word as the main bearer of spiritual Truth, which transforms the spiritual being of a person. An organic combination of the mentioned traditions of choral conducting, indicative of the choral art of Ukraine, including the Odesa Choir School and the activities of its founder – K. Pigrov. His method of working with the choir incorporated the best traditions of the Ukrainian spiritual choral culture, which genetically resembled the traditions of "angel voice" and their religious and cultic instructions.*

Key words: *choirmaster, regent, regent's affairs, choir, choral art, cult instructions of choral culture, gesture, conductor's gesture, angel voice, creative and performing activity of K. Pigrov, Odesa choral school, Ukrainian choral singing.*

Актуальність теми. Антуан де Сент-Екзюпері в свій час, розмірковуючи про сенс людського життя, зазначав: «Є лише одна проблема – одна-єдина у світі – повернути людям духовний зміст, духовні турботи» (Ніколенко, 2014, с. 136). Цей процес досить багатогранний та має безліч напрямків. До нього веде перш за все віра, молитва, релігія та конфесійна приналежність. Іншим глибинним шляхом одухотворення людського життя вважаємо мистецтво, позаяк, за словами Кена Вілбера, усі великі мистецькі твори «є продуктами духовності» (Вілбер, 2020). Особливе місце в цій сфері займає музика у всій різноманітності її жанрово-стильових проявів. Найближче до позначеної вище мети одухотворення людського ества стоїть вокально-хорове мистецтво, що від початку свого існування було пов'язане з релігійним служінням-славослів'ям, виявляючи тим самим культову генезу всіх його складових. Ідея наслідування-мімезису ангелогласного співу, сформована ще за часів раннього християнства, сприяла й становленню ключових показників ідеального хору як у сенсі його інтонаційно-виконавських здатностей, так і на рівні впливу на духовну сутність особистості кожного хориста.

В цьому плані показовим вважаємо визначення видатного хормейстера ХХ століття Г. Струве, який стверджував, що «хор є прообразом ідеального суспільства, заснованого на єдиному прагненні та злагодженому диханні, суспільства, в якому важливо почути іншого, прислухатися один до одного, суспільства, в якому індивідуальність не пригнічується, але

розкривається повною мірою» (Шокало, 2024). В цих словах видатного представника хорового мистецтва радянської доби фактично втілено не тільки певні суспільно-естетичні принципи розуміння хору та хорової культури його епохи, але й культово-релігійну генезу цього феномену, духовний «ген» якої зберігав свою значущість протягом багатьох епох аж до сьогодення. Сказане є актуальним й для хорового мистецтва України, що завжди виступало суттєвим показником її високої культури та духовності.

Зазначена проблематика багатівікового буття хорового мистецтва, в ході якого його сутність та функціонування зазнавали певних змін, має широкий спектр дослідницьких напрямків, один з яких зосереджений на семантичних особливостях диригентського жесту регента та професійного хормейстера. З одного боку, їх діяльність має багато спільного, позаяк хорове диригування історично фактично наслідує традиції регентської справи. З іншого боку, їх існування в різних соціально-історичних та політично-ідеологічних ситуаціях обумовили їх певну диференціацію та відмінність. Разом з тим, культурно-історична практика свідчить про те, що видатні представники хорового мистецтва України двох останніх століть (в тому числі, наприклад, К. Пігров та спадкоємці його хорової школи) демонструють, нерідко, попри складні суспільно-історичні умови, прагнення до поєднання названих сфер диригентсько-хорового мистецтва та своєрідного синтезу духовно-релігійних онтологічних засад регентської справи та професійної майстерності хорового диригента. В сучасному хоровому вико-

навстві виникла гостра потреба у формуванні спеціаліста нового типу з високим ступенем творчого і професійного потенціалу, що має більш універсальну і поліфункціональну підготовку та здатний динамічно реагувати на зміни соціально-культурної ситуації в професійній музичній діяльності. Сьогодні таким спеціалістом є диригент-хормейстер, готовий не тільки до роботи з репертуаром духовної музики, але й до управління церковним хором.

Сказане дозволяє, водночас, виявити не тільки глибину духовно-естетичних шукань українських хорових митців ХХ століття, але й розкрити нові «герменевтичні кола» українського хорового мистецтва в цілому, спрямованого в тому числі й на віднайдення духовно-етичних «домінант» українського «образу світу» та їх культових першоджерел. Все це обумовлює й актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Зазначена проблематика є складовою більш широкої дослідницької та мистецько-виконавської сфер, пов'язаних у сучасній практиці, з одного боку, з професійною хормейстерсько-диригентською діяльністю, з іншого – з регентською справою. Техніка диригування є важливою складовою концепцій багатьох хорових шкіл України, що знаходимо в працях М. Колесси (1973), П. Муравського (2014; 2012), К. Пігрова (2021; Одеська хорова школа, 2021). Питання про семантику та сутність диригентського жесту, спрямовані на інструментально-виконавську діяльність, складають предмет дисертації С. Мурзи (2021). Її історико-теоретичні підрозділи також включають деяку інформацію відносно його специфіки у хорovій практиці минулого та сьогодення. Узагальнення щодо жестової специфіки диригентської техніки хормейстера частково представлені й у публікаціях Н. Біляєвої (2018), Р. Гасанова та О. Заверухи (2021), І. Матійчин (2022), а також в дисертаціях Ю. Пучко-Колесник (2009) та І. Шатової (2005). Останні десятиліття ознаменовані також появою цікавих наукових розвідок з історії регентської справи на тлі православної церковно-співацької традиції. Серед таких перш за все виділяємо роботи Ю. Воскобойнікової (2016; 2018), орієнтовані на дослідження регентської діяльності в межах православної культури. Її матеріали певною мірою доповнюють праці С. Осадчої (2012) та Д. Болгарського (2014), в яких приділено

увагу східнохристиянській співочій традиції, її духовно-богословським настановам та їх ролі в освіті професійного регента. Проте тема співставлення та порівняння творчо-виконавської діяльності хормейстера та регента в сучасному українському музикознавстві і нині потребує подальших наукових узагальнень теоретичного та музикологічного характеру, що безпосередньо сприяє відродженню та зміцненню духовно-етичних традицій українського хорового мистецтва.

Мета роботи – виявлення змістовно-семантичних чинників творчо-виконавської діяльності регента і хормейстера та їх впливу на формування духовно-етичних та жанрово-стильових настанов хорових шкіл України, зокрема, Одеської в особі К. Пігрова та його послідовників.

Виклад основного матеріалу. Диригентський та регентський жести, будучи сьогодні досить самостійними сферами виконавської діяльності, водночас складають частину науки про жести і жестові рухи, узагальненої під назвою «кінесика». Остання в свою чергу виступає важливою частиною сучасної невербальної семіотики та близьких їй паралінгвістики (науки про звукові коди невербальної комунікації), окулесики (науки про мову очей і візуальну поведінку) тощо.

Еволюція жестів і жестикуляції, як свідчать історичні джерела, зазнала значних метаморфоз у ході свого розвитку. Згідно з матеріалами дисертації С. Мурзи, «архаїчні часи представляють жести у системі сигнальної та ритуальної комунікації, коли жести допомагали людям “поєднуватися у розумінні світу, коли утворювались системні жестові “картини”, коли виникали ритуали” <...> у всякому разі, хейрономія (“письмо у повітрі”), яку В. Каюков називає “предтечею мануального диригування <...> найранішою моделлю управління руками”, виникла за кілька тисячоліть до нашої ери у Давніх Єгипті, Індії, Іудеї і сформувалась у розвинуту систему комунікації та управління, набувши нових смислів у Давній Греції». Розмірковуючи далі про наступні етапи розвитку жесту та його ролі в культурі людства, цитований автор констатує, що «античне розуміння жесту, передусім, зрозуміле нам на основі аристотелівської фізіогноміки, відомого “Трактату про танці” Лукіана, риторичного мисте-

цтва у Квінтіліана, спирається на уявлення про нерозривний зв'язок і взаємовизначення душі й тіла між собою, коли тілесна поведінка вважається прямим вираженням душі (рух тіла як рух душі) та усього “мікрокосму”, Логосу» (Мурза, 2021, с. 21).

Тобто, очевидним є розуміння жесту не тільки як важливої компоненти повсякденного життя людини, його комунікативної ролі в суспільстві, але й як складової її духовного буття, а також культово-ритуальних практик. Останнє визначило специфіку побутування жесту й у культурі Середньовіччя, яку часто визначають як «культуру жестів». «Жест [в цю епоху] набуває юридичної сили, соціально-ритуального і духовного значення – через неграмотність населення; значущість ритуалу; соціальну і професійно-ремісницьку ієрархію; нове християнське уявлення про співвідношення душі і тіла (дуалізм гріховності і онтологічності останнього); використання жестів у християнських таїнствах. Наслідуване від античності розуміння жестів як руху душі трансформується через оцінювання їх Богом, у його постійній присутності при виконанні жестів, через що жести поділяються на правильні, Божі і неправильні, гріховні» (Мурза, 2021, с. 22–23).

Ця епоха характеризується остаточним ствердженням системи мануально-жестових прийомів, що використовувалися при управлінні колективними видами музикування. Вона отримала назву «хейрономія» та набула розповсюдження перш за все у церковно-співацькій практиці. Користуючись нею, диригент вказував виконавцям темп, ритмічний малюнок, динамічні нюанси, візуально-символічно відтворював мелодійний контур. Застосування хейрономії ознаменувало також поступовий перехід від ударно-шумового акцентного диригування попередніх епох до жестово-символічного. Таку ранню модель мануального управління співочим колективом можна вважати предтечею сучасної техніки диригування, в тому числі й хорової. Названа традиція фактично заклала основи і для подальшого розвитку регентської діяльності та її духовно-етичних настанов. Зазначимо також, що «метод ручного беззвучного показу ідеально підходив для молитовного характеру григоріанського хоралу [а також і візантійської монодії], з його ритмічно вирівняною мелодійною лінією <...>.

Регент мав створити “своєрідний космізм з відстороненістю від мирських пристрастей, абстрагуванням від самосвідомості, зосередженням віруючої людини на молитві і тексті Писання”. Суворі ієрархічність середньовічного духовенства (і життя у цілому) “породила настільки ж чітко ранговану систему і в галузі диригування”» (Мурза, 2021, с. 43).

Подальші етапи розвитку диригентського хорового жесту та диригентської справи, особливо в Новий час, позначилися поступовим її диференціюванням та розгалуженням між духовною та світською сферами, чому сприяли також процеси жанрово-стильової еволюції європейської музично-історичної традиції в цілому та її духовно-етичних настанов. Проте, попри всі відмінності, між ними завжди так чи інакше зберігався внутрішній зв'язок та генетична взаємообумовленість на тлі культової генези культури як такої.

Сказане співвідносне й зі шляхами становлення та розвитку української хорової культури, що має стародавнє коріння та духовно-ритуальну основу. О. Бенч, узагальнюючи культово-міфологічні настанови українського хорового співу, зазначає, що він виник у «питомому природному середовищі з духовної потреби людини підтримувати *внутрішній лад душі, суспільний лад, лад людини з Природою й Родом-Усеєдиним*. Цей спів не обслуговував ідеологію, не функціонував на соціальне замовлення, а жив із внутрішньої потреби людини підтримувати лад. Тому завжди був спрямований на саморозкриття, на духовний саморозвиток, самореалізацію людини й громади. Первинний хор – модель гармонізованого суспільства, де єднання в природно-культурну цілісність відбувається завдяки внутрішньому налаштуванню людини на чистоту, на Всеєдиний Лад, тоді спілкування в хорі відбувається завдяки внутрішній мові чуттів, яка передусім мові слів» (Бенч, 2020, с. 3).

Такого роду духовний погляд на буття людини з прадавніх часів став питомою складовою українського «образу світу», в межах якого земне і Сакральне, людське і Божественне нероздільні. Все це й позначилося на традиціях диригування в межах української хорової культури, особливо в період її відродження у XIX–XX століттях, коли значна частина видатних українських митців органічно поєднувала

в своїй творчій діяльності диригування світськими хоровими колективами та регентську справу. Сказане показує й для творчо-виконавської діяльності фундатора Одеської хорової школи К. Пігрова, для якого високі етичні принципи регентської роботи визначили провідні духовно-естетичні настанови його роботи й на ниві створення Одеської хорової школи та викладацької діяльності в Одеській консерваторії. Зазначена проблематика потребує більш детального розгляду питання співвідношення жесту хормейстера та регента.

Характерні особливості диригентського мистецтва порівняно з іншими видами музичного виконавства викладені, зокрема, у посібнику з диригування українського симфонічного, оперного та хорового диригента та педагога, професора Львівської консерваторії М. Ф. Колеси: «Диригування суттєво відрізняється від інших видів виконавського мистецтва: якщо музиканти-виконавці мають справу з неживим інструментом, то диригент має перед собою безліч різних індивідуальностей, <...> які він має об'єднати в одне ціле, в один спаяний колектив так, щоб він зазвучав під його керуванням як добре налаштований інструмент. Крім хорошого музичного слуху, почуття ритму і темпу, диригент повинен мати ще деякі інші особливості. Це насамперед уміння за допомогою доцільних пластичних жестів рук та відповідного виразу обличчя передавати учасникам хору зміст твору, уміння, в якому чимало спільного з акторським мистецтвом» (Колесса, 1973, с. 3–4).

Всі ці вимоги до диригента, крім мімічної передачі змісту твору, є суттєвими й для регента. І регент, і диригент мають справу з хором, тобто із групою співаків з їхніми індивідуальними особистісними та вокальними особливостями. Перед ними стоять виконавські завдання чистоти інтонування, кантиленного виконання, гарної дикції, а також володіння рукою та встановлення максимального контакту з хором.

Загальноприйняті закони інтонування в гармонійній багатоголосній музиці і світській, і церковній єдині. Початковий етап і диригування, і регентування має багато спільного і у «постановці» руки, і у необхідності пропрацювання кистьового жесту, керування звуковеденням. Регент і диригент однаково потребують вивчення низки спеціальних дири-

гентсько-хорознавчих дисциплін, серед яких виділяється «тактування, читання партитури, методика роботи з хором на репетиціях, а крім того, володіння голосом та інструментом. Зрештою, бажано, щоб майбутній диригент попрацював у ролі співака в хоровому колективі під керівництвом досвідченого майстра диригентської справи» (Колесса, 1973 с. 4–5).

Зрештою, поняття «диригент» і «регент» несуть у собі той самий змістовний сенс: *diriger* (фр.) – «спрямовувати, управляти, керувати», і *rego* (лат.) – «правити, керувати, управляти» (Шокало, 2024). Регент і диригент зайняті однією справою організації і здійснення виконавської діяльності колективу співаків. У процесі диригування саме вони вчать співати хор, «ставлять голос» хору, ґрунтуючись на об'єктивних, фізіолого-акустичних закономірностях голосоутворення, забезпечуючи ансамблеву стрункість та інтонаційну досконалість виконання співацького тексту та дотримання його жанрово-стилістичних особливостей.

В той же час діяльність диригента та служіння регента суттєво різняться між собою. Ці відмінності пов'язані і з особливостями музичного матеріалу, і з умовами їх діяльності, що визначають її сутність та кінцеву мету.

Диригент-хормейстер – це яскрава, музично обдарована особистість, артист в повному розумінні цього слова, покликаний тонко передавати музично-мистецькі образи творів, маючи при цьому право на талановите авторське особисте трактування. Диригент керує не лише хором, а й увагою та емоційним настроєм слухачів завдяки особливим засобам виразності: нюансам, штрихам, динамічним відтінкам та темповим контрастам. У церковно-співацькій традиції, що є однією зі складових культоритуального дійства, всі ці творчі засоби майже завжди є недоречними. Провідне завдання регента – це перш за все наповнення-одухотворення молитвою кліросного співу.

Диригентський жест професійного хормейстера є інтегрованим художньо-виразним засобом, який керує творчим процесом колективного музикування та впливає на нього. У мануальній пластиці диригента найбільш виразно втілюються музична інтонація і ритм. Тобто, диригентський жест має ознаки інтонаційно-ритмічного феномену, що розкриває зміст музичного твору, особливості його художнього

образу та впливає на виконавців (слухачів). Серед художніх компонентів диригентського жесту особливо виділяється його спрямованість до театралізації, що виразно демонструє мануальну жестикуляцію як художній феномен та творчу індивідуальність самого диригента. В силу своєї професійної підготовки він може керувати церковним хором, але повністю його музичний дар розкривається у концертній діяльності. Саме вона дає можливість яскравого самовираження, саме в ній набувають втілення його задуми, вимагаючи максимальної самовіддачі і мобілізації всіх творчих сил.

Функція регента є принципово іншою. Він згуртовує хор в єдиний одухотворений організм. Для регента головним є те, що й для всіх християн, – зустріч із Богом, прагнення до духовного самовдосконалення. І хоча він займається церковним мистецтвом, це не є засобом самовираження, а однією з форм церковного служіння: мистецтво співу не повинно затуляти самої служби. Звідси зрозуміло, що диригентсько-хорове мистецтво у своєму концертному варіанті для храму є неприйнятним. Щоб стати частиною кліросного служіння, воно має бути ґрунтовно «переплавлене», переосмислене в душі релігійно-богословських настанов культової співацької практики.

Істотна відмінність регентського служіння від хормейстерсько-диригентської діяльності полягає також у тому, що регент сприймає співочі тексти переважно з позиції традицій християнської культури та її культової генези. Перше місце у церковно-співочому репертуарі та й взагалі у всьому богослужінні, посідає *Слово*. Оскільки регент покликаний інтонаційно озвучувати священні тексти богослужіння, він має бути здатним оцінити їхній богословський зміст, передати кліросу їх дух і сенс, подібно до того, як проповідник тлумачить біблійний текст в своїх гоміліях, спрямованих на духовне просвітництво вірян.

Отже, Слово в богослужбовому співі є джерелом сенсу всіх піснеспівів, що виконуються в храмі (обиход, його обробки, авторські композиції). Ця проблема набуває також і методологічно-просвітницького характеру, і найважливіше завдання регента полягає в тому, щоб у співі хору розкрити це невичерпне джерело віри, відчутти, побачити, почути в ньому Боже-ственне одкровення. Слово має знайти свою

інтонаційну «плоть» в «ангелоподібному» співі, спрямованому на духовне преображення як самих співців, так і усієї духовної громади. Співоче служіння в храмі відбувається одночасно ніби у двох просторово-часових вимірах – світі горньому та земному, визначаючи тим самим його містеріальні якості.

У давнину посвячення у співаки та регентування удостоювалися члени громади, обрані нею самою не лише за музичними здібностями, а й за їх духовним рівнем. Регент і співаки завжди мислилися як церковнослужителі, тому обрання на співоче служіння висуває до них особливі духовні та професійні вимоги. Регент і співак церковного хору повинні бути глибоко віруючими, воцерковленими людьми, які постійно прагнули до спілкування з Богом у молитві, частому причасті і взагалі в повноті церковного життя. Смиренність, слухняність, любов та інші християнські чесноти потрібні в кліросному служінні не менше, ніж знання церковного Статуту та богослов'я служби. Відповідно й церковний спів не може бути родом естетичної насолоди чи змаганням у виконавській майстерності.

Отже, регентська справа є специфічною галуззю диригентського мистецтва. На думку Ю. Воскобойнікової, «принципи формування та функціонування церковного хору, його репертуар, особливості диригентської техніки на кліросі, комунікативна ситуація, що виникає в умовах “храмового дійства”, суттєво відрізняються від умов, в яких працюють інші типи хорів. Це вносить значні корективи в технологію хормейстерської роботи, розроблену “світським” хоровим диригуванням. Професійна регентська діяльність, у порівнянні з хормейстерською, науково збагачена знанням з відповідних галузей богослов'я, регентської справи, церковної історії тощо. При цьому церковно-співацька практика залишається однією з найдоступніших форм хорового виконавства. Все це дозволяє визначити її у контексті хорової культури як особливий феномен, який посідає важливе місце у житті суспільства» (Воскобойнікова, 2018, с. 17).

У давній церковній традиції, що має ознаки канонічності, піснеспіви мають свою специфіку, що проявляється у домінуванні повільних темпів, у великій ролі мелодійних розспівів, у мінімалізації динамічних та тембрових контр-

астів тощо. Все це так чи інакше відтворюється і на регентському жесті та його відмінності від диригентського. Що ж до способів управління церковним хором, то історично їх сформувався два: управління голосом і рукою. У регентуванні застосовуються обидва ці способи, при цьому техніка показу рукою заснована на окремих елементах диригування, видозмінених відповідно до виконавчої специфіки обиходу. У порівнянні з диригентською технікою хормейстера, що тяжіє і до певної театралізації, регентський жест відрізняється певним мінімалізмом, «скупістю» рухів, будучи зосередженим перш за все на духовній виразності Слова та його інтонаційному «донесенні».

Оригінальне поєднання названих традицій регентського та диригентського мистецтва демонструє, як вже зазначалося, творча біографія К. Пігрова – засновника Одеської хорової школи. Його величний дар, що ґрунтувався на глибинних духовних та культово-релігійних традиціях українського хорового співу, дозволив йому визначити регенство як «стиль життя» (Одеська хорова школа, 2021). І за цією формулою стоїть досвід «пісельників» від часів Київської Русі, коли церковні півчі у способі життя, спілкуванні, пластиці рухів і сумірній красі пози співу наслідували церковнослужителів як таких, більше того, демонстрували «ангелоподобу» та здатність віддзеркалювати ангельський спів, який символізував райську вічність і вишукано-ідеальне оточення Бога. Виходячи з тих духовно-історичних уявлень, К. К. Пігров сформулював ключовий принцип буття хормейстера та хориста, що став дороговказом для багатьох наступних поколінь музикантів: «Щоб чисто співати, треба жити чисто» (Пігров, 2021). Зазначимо, що аналогічну позицію займав інший видатний представник хорового мистецтва України – П. Муравський, для кого «чистота співу» порівнювалася з «чистою життям» (Муравський, 2012).

Для диригентських рухів К. К. Пігров виділяв, як базові, три позиції: 1) підйом рук як знак уваги до початку акту співу; 2) легкий рух кистей уверх («ауфтакт») для вдиху повітря співаками, тобто фізично чітка готовність почати спів; 3) енергійний кистьовий рух униз як знак початку хорового звучання. Перший з названих жестів має основою ритуальну пластику звернення до Вищого (жрецька поза, зафіксо-

вана в образі Богоматері-Оранти, відкритої до прийняття Духу), узагальнює загальнолюдську ритуальну практику настрою до ідеальних засад людського буття. Два інших (формально другий і третій жести) відтворюють у рухових фігурах контури мовленнєвих інтонацій.

К. Пігров, захищаючи церковні засади музикування, водночас не був «закритим» щодо театральності якості диригентського мистецтва. Свідченням того є дар його улюбленого учня і спадкоємця Д. Загрецького, який втілював театральні потенції свого вчителя; театральна діяльність Л. Бутенка, специфіка роботи якого в Одеському оперному театрі реалізовувала ті «одухотворені» театральні «виходи», які вирощувалися із диригентських зусиль К.К. Пігрова. Останній виходив із засад регентської роботи, в якій жестикуляція була вкрай скупкою. Проте особливе значення мало вміння «показати» наспівуванням принцип озвучення партій. Саме це вміння виховує довіру співаків до керівника, який здатний «підтримати» необхідну партію у відповідальний момент озвучування хорової композиції. Що стосується роботи з хором, то професор К. К. Пігров для активізації інтонаційно-виконавських можливостей хору зробив серію розспівок, які були засновані на відпрацюванні чистоти звучання великих і малих секунд. Ця ретельна, а для когось «надмірна» праця над якістю інтонування знов таки виходила саме з його регентської роботи, в якій акторський «балет рук» диригента не був першорядним завданням для К. Пігрова, в той час як увага до граничної чистоти інтонування та формування високої «культури звуку», фактично співвідносні з настановами «ангелогласся», завжди були для нього пріоритетними.

Висновки. Підводячи підсумок, відзначимо, що диригентський жест керівника світського хору, хормейстера фактично зосереджений на донесенні до слухача насамперед інтонаційно-ритмічної складової авторського твору та його емоційно-сислової складової, що охоплює широке коло явищ внутрішнього життя людини, навколишнього світу і т.д. Регентський жест, на відміну від попереднього, характеризується, так само як і співочий обиход, виразним мінімалізмом, оскільки більшою мірою зосереджений на донесенні-осмисленні Слова як головного носія духовної Істини, що перетворює духовне єство людини. Органічне

поєднання названих традицій хорового диригування, показове для хорового мистецтва України, в тому числі й для Одеської хорової школи та діяльності її фундатора – К. Пігрова. Його методика роботи з хором увібрала в себе найкращі традиції національної духовної хоро-

вої культури, що генетично сходили до традицій «ангелогласся» та їх релігійно-культурних настанов. Їх дослідження відкриває нові можливості та перспективи осмислення розвитку українського хорового мистецтва та його духовно-архетипових чинників.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бенч О. Г. Традиція українського хорового співу. *Науковий вісник УМО. Серія: Педагогіка*. 2020. Вип. 5. С. 1–16.
2. Біляєва Н. В. Диригентський жест: знак, символ, смисл. *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. 2018. Вип. 48. С. 25–38.
3. Болгарський Д. Символіко-драматична естетика православного богослужіння в освіті регента. *Науковий часопис Національного педагогічного університету імені М. П. Драгоманова. Серія 14 «Теорія і методика мистецької освіти»*. 2014. Вип. 16 (2). С. 37–43.
4. Бурбан М. Українські хори і диригенти: монографія. Дрогобич: Посвіт, 2006. 640 с.
5. Вілбер Кен. Коротка історія всього. Київ: Terra Incognita, 2020. 400 с.
6. Воскобойнікова Ю. Регентська діяльність у сучасній православній культурі: монографія. Харків: «Водний спектр ДЖІ-ЕМ-ПІ», 2016. 307 с.
7. Воскобойнікова Ю. В. Регентська діяльність як системне явище сучасної православної культури: дис. ... доктора мистецтвознавства: 26.00.01 – теорія та історія культури / ХДАК. Харків, 2018. 444 с.
8. Гасанов Р., Заверуха О. Відродження Київської регентської справи: поступ за часів здобуття незалежності. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2021. Вип. 36. Т. 1. С. 50–54.
9. Колесса М. Основи техніки диригування. Київ: Музична Україна, 1973. 200 с.
10. Матійчин І. М. Історія розвитку хорового диригування в Україні через призму музикознавчих досліджень кінця ХХ – початку ХХІ ст. *Challenges and prospects of the interaction between culture, science and art in the modern context: Scientific monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing, 2022. С. 33–58.
11. Муравський П. Моя хорова школа. Київ: Просвіта, 2014. 384 с.
12. Муравський П. Чистота співу – чистота життя. Київ: Просвіта, 2012. 832 с.
13. Мурза С. А. Диригентський жест як інструментально-виконавський феномен: компаративно-технологічний підхід: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2021. 196 с.
14. Ніколенко О. М. Книжка для вчителя: уроки зі світової літератури в 6 класі. Київ: Грамота, 2014. 238 с.
15. Одеська хорова школа: методичні засади, творчі портрети, не випадкові діалоги: збірник методичних матеріалів, нарисів, статей / авт. кол.: К. К. Пігров, Л. М. Бутенко, І. П. Верді [та ін.]. Одеса: Астропринт, 2021. 444 с.
16. Осадча С. Православна співоча традиція як системологічний феномен у контексті сучасної музичної культури: автореф. дис. ... доктора мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2012. 36 с.
17. Пігров К. К. Керування хором. *Одеська хорова школа: методичні засади, творчі портрети, не випадкові діалоги: збірник методичних матеріалів, нарисів, статей / авт. кол.: К. К. Пігров, Л. М. Бутенко, І. П. Верді [та ін.]*. Одеса: Астропринт, 2021. С. 36–255.
18. Пучко-Колесник Ю. В. Діяльність диригента-хормейстера як соціокультурний феномен: дис. ... канд. мистецтвознав. : 26.00.01 – теорія та історія культури / НМАУ імені П. І. Чайковського. Київ, 2009. 221 с.
19. Шатова І. О. Стильові основи Одеської хорової школи: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – музичне мистецтво / ОДМА імені А. В. Нежданової. Одеса, 2005. 16 с.
20. Шокало О. Павло Муравський – митець і педагог. URL: <https://pavломuravskyi.com/oleksander-shokalopavlo-muravskij-mytecz-i-pedagog.html> (дата звернення: 10.05.2024).

REFERENCES:

1. Bench, O. H. (2020). Tradytziya ukraïns'koho khorovoho spivu [The tradition of Ukrainian choral singing]. *Naukovyy visnyk UMO. Seriya: Pedahohika*. 5, 1-16 [in Ukrainian].
2. Bilyaeva, N. V. (2018). Dyryhent's'kyu zhest: znak, symvol, smysl [Conductor's gesture: sign, symbol, meaning]. *Problemy vzayemodiyi mystetstva, pedahohiky ta teoriyi i praktyky osvity*. 48, 25-38 [in Ukrainian].
3. Bolhars'kyu, D. (2014). Symvoliko-dramatychna estetyka pravoslavnoho bohosluzhinnya v osviti rehenta [Symbolic and dramatic aesthetics of Orthodox worship in the regent's education]. *Naukovyy chasopys Natsional'noho pedahohichnoho universytetu imeni M.P. Drahomanova. Seriya 14 «Teoriya i metodyka mystets'koyi osvity»*. 16 (2), 37–43 [in Ukrainian].

4. Burban, M. (2006). *Ukrayins'ki khory i dyryhenty: monohrafiya* [Ukrainian choirs and conductors: monograph]. Drohobych: Posvit [in Ukrainian].
5. Vilber, Ken (2020). *Korotka istoriya vs'oho* [A short story of everything]. Kyiv: Terra Incognita [in Ukrainian].
6. Voskoboinikova, YU. (2016). *Rehent-s'ka diyal'nist' u suchasniy pravoslavniy kul'turi* : monohrafiya [Regency activity in modern Orthodox culture: monograph]. Kharkiv: Vodnyy spektr Dzhi-Em-Pi» [in Ukrainian].
7. Voskoboinikova, YU. (2018). *Rehent-s'ka diyal'nist' yak systemne yavysheche suchasnoyi pravoslavnoyi kul'tury* [Regency activity as a systemic phenomenon of modern Orthodox culture]. Extended abstract of doctor's thesis. Kharkiv: HDAK [in Ukrainian].
8. Gasanov, R., Zaveruha, O. (2021). *Vidrodzhennya Kyivskoyi rehent-s'koyi spravy: postup za chasiv zdobuttya nezalezhnosti* [Revival of the Kyiv regency case: progress during the period of independence]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk*. 36, T. 1, 50-54 [in Ukrainian].
9. Kolessa, M. (1973). *Osnovy tekhniky dyryhuvannya* [Fundamentals of conducting technique]. Kyiv: Muzychna Ukrayina [in Ukrainian].
10. Matychyn, I. M. (2022). *Istoriya rozvytku khorovoho dyryhuvannya v Ukrayini cherez pryzmu muzykoznavchyykh doslidzhen' kintsya KHKH – pochatku XXI st.* [The history of the development of choral conducting in Ukraine through the prism of musicological research of the late 20th and early 21st centuries]. *Challenges and prospects of the interaction between culture, science and art in the modern context: Scientific monograph*. Riga, Latvia: Baltija Publishing [in Ukrainian].
11. Muravs'kyy, P. (2014). *Moya khorova shkola* [My choir school]. Kyiv: Prosvita [in Ukrainian].
12. Muravs'kyy, P. (2012). *Chystota spivu – chystota zhyttya* [The purity of singing is the purity of life]. Kyiv: Prosvita [in Ukrainian].
13. Murza, S. A. (2021). *Dyryhent-s'kyy zhest yak instrumental'no-vykonavs'kyy fenomen: komparatyvno-tekhnologichnyy pidkhid* [Conductor's gesture as an instrumental-performance phenomenon: a comparative-technological approach]. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: Odes'ka natsional'na muzychna akademiya imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].
14. Nikolenko, O. M. (2014). *Knyzhka dlya vchytelya: uroky zi svitovoyi literatury v 6 klasi* [Teacher's book: lessons on world literature in the 6th grade]. Kyiv: Gramota [in Ukrainian].
15. *Odes'ka khorova shkola: metodychni zasady, tvorchy portrety, nevyypadkovi dialohy: zbirnyk metodychnykh materialiv, narysiv, statey / avt. kol.: K. K. Pihrov, L. M. Butenko, I. P. Verdi* [ta in.] [Odesa choir school: methodical principles, creative portraits, non-random dialogues: a collection of methodical materials, essays, articles / author. col.: K. K. Pihrov, L. M. Butenko, I. P. Verdi (and others)] (2021). Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
16. Osadcha, S. (2012). *Pravoslavna spivochka tradytsiya yak systemolohichnyy fenomen u konteksti suchasnoyi muzychnoyi kul'tury* [Orthodox singing tradition as a systemological phenomenon in the context of modern musical culture]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaykovs'koho [in Ukrainian].
17. Pihrov, K. K. (2021). *Keruvannya khorom* [Management of the choir]. *Odes'ka khorova shkola: metodychni zasady, tvorchy portrety, nevyypadkovi dialohy: zbirnyk metodychnykh materialiv, narysiv, statey / avt. kol.: K. K. Pihrov, L. M. Butenko, I. P. Verdi* [ta in.]. Odessa: Astroprint [in Ukrainian].
18. Puchko-Kolesnyk, YU. V. (2009). *Diyal'nist' dyryhenta-khormeystera yak sotsiokul'turnyy fenomen* [Activity of the conductor-choirmaster as a socio-cultural phenomenon]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv: NMAU im. P. I. Chaykovs'koho [in Ukrainian].
19. Shatova, I. O. (2005). *Styl'ovi osnovy Odes'koyi khorovoyi shkoly* [Stylistic basics of the Odessa Choir School]. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa: ODMA imeni A. V. Nezhdanovoyi [in Ukrainian].
20. Shokalo, O. (2024). *Pavlo Muravs'kyy – mytets' i pedahoh* [Pavlo Muravskyi is an artist and teacher]. Retrieved from: <https://pavlomuravskyi.com/oleksander-shokalo-pavlo-muravskyj-mytecz-i-pedagog.html>

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 7.072.2+75.071.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-15>

Олена КАПШУКОВА

аспірантка кафедри мистецтвознавчої експертизи, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015; старша наукова співробітниця, КЗК «Дніпровський художній музей» ДМР, вул. Шевченка, 21, м. Дніпро, Україна, 49044

ORCID: 0000-0003-0833-2993

Бібліографічний опис статті: Капшукова, О. (2024). Естетико-стильові особливості живопису Миколи Глуценка кінця 1940–1950-х років. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 108–114, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-15>

ЕСТЕТИКО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЖИВОПИСУ МИКОЛИ ГЛУЩЕНКА КІНЦЯ 1940–1950-Х РОКІВ

Мета роботи – проаналізувати образотворчі та естетико-стильові засоби живописної манери Миколи Петровича Глуценка (1901–1977) кінця 1940–1950-х років, ґрунтуючись на дослідженні мистецької спадщини художника з колекцій Дніпровського художнього музею, Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького, Національного художнього музею України (м. Київ). **Методологія дослідження** базується на компаративному, іконографічному й формально-стилістичному методах для здійснення комплексної мистецтвознавчої розвідки; залучено низку загальнонаукових методів, таких як аналіз, синтез та узагальнення. **Наукова новизна.** У дослідженні вперше розглянуто живописні твори М. П. Глуценка «радянського» періоду з погляду сучасного українського мистецтвознавчого дискурсу, презентовано загальні риси художньої мови митця кінця 1940–1950-х років, означено риси естетичної еволюції пейзажного жанру у творчості художника. Уточнено раніше окреслені хронологічні межі творчості й позначено подальші напрями досліджень. **Висновки.** Спираючись на дослідженні колекцій, що належать до державної частини Музейного фонду України з художніх музеїв Києва, Львова та Дніпра, проаналізовано вибрані твори Миколи Глуценка й визначено період кінця 1940–1950-х років як один з переламних у творчості художника. Протягом цього періоду стилістика й естетика живопису митця зазнали вагомих метаморфоз. За результатами наукової розвідки виокремлено такі ключові етапи: 1) кінець 1940-х – початок 1950-х років – намагання реалізуватися як майстер соцреалістичного напрямку в галузі пейзажного жанру, створення низки пейзажів-картин – узагальнених образів країни; 2) друга половина 1950-х років – відмова від створення «програмних» краєвидів і зосередження на пейзажі-етюді як провідному жанрі у творчості М. П. Глуценка. У межах цього етапу, протягом 1950-х років, зафіксовано зміну в естетиці мистецтва художника, а саме перехід від скрупульозної фіксації мотиву до його суб'єктивного втілення.

Ключові слова: Микола Глуценко, періодизація творчості, твори живопису, живопис, українське мистецтво ХХ ст., Дніпропетровський художній музей, Дніпровський художній музей, музейна колекція.

Olena KAPSHUKOVA

Postgraduate Student, Department of Art History Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska St, Kyiv, 01015; Senior Researcher at Dnipro Art Museum, 21 Shevchenka St, Dnipro, Ukraine, 49044

ORCID: 0000-0003-0833-2993

To cite this article: Kapshukova, O. (2024). Estetyko-stylovi osoblyvosti zhyvopysu Mykoly Hlushchenka kintsia 1940–1950-kh rokiv [Aesthetic and style features of Mykola Hlushchenko's painting in the late 1940s and 1950s]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 108–114, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-15>

AESTHETIC AND STYLE FEATURES OF MYKOLA HLUSHCHENKO'S PAINTING IN THE LATE 1940S AND 1950S

The purpose of the work is to analyze the pictorial and aesthetic-stylistic means of the painting manner of Mykola Petrovich Hlushchenko (1901–1977) of the late 1940 and 1950s, based on the study of the artist's heritage from the collections

of the Dnipro Art Museum, the Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv, the National Art Museum of Ukraine (Kyiv). **The research methodology** is based on comparative, iconographic, and artistic-stylistic methods for the implementation of complex art-historical research; a number of general scientific methods are involved, such as analysis, synthesis and generalization. **Scientific novelty.** In the study, for the first time, the painting works of M. P. Hlushchenko of the "Soviet" period are considered from the point of modern Ukrainian art history discourse, the general features of the artist's artistic language of the late 1940s and 1950s are presented, and the features of the aesthetic evolution of the landscape genre in the artist's work are defined. The previously outlined chronological boundaries of creativity were clarified and further directions of research were indicated. **Conclusions.** Based on the research of the collections belonging to the state part of the Museum Fund of Ukraine from the art museums of Kyiv, Lviv and Dnipro, selected works of Mykola Hlushchenko were analyzed and the period of the late 1940s–1950s was identified as one of the turning points in the artist's work, during which stylistics and aesthetics of the artist's painting undergo significant metamorphoses. According to the results of scientific research, the following key stages have been identified: 1) the end of the 1940s – the beginning of the 1950s – an effort to realize himself as a master of the socialist realist direction in the field of the landscape genre. Creation of a number of landscapes-paintings - generalized images of the country; 2) the second half of the 1950s – refusal to create "programmatic" landscapes and focus on the landscape-étude, as the leading genre in the work of M.P. Hlushchenko. As part of this stage, during the 1950s, a change in the aesthetics of the artist's art was recorded, namely, from scrupulous fixation of the motif to its subjective embodiment.

Key words: Mykola Hlushchenko, Nicolas Gloutchenko, periodization, artworks of painting, paintings, Ukrainian art of 20th century, Dnipropetrovsk Art Museum, Dnipro Art Museum, museum collection.

Актуальність проблеми зумовлена відсутністю сучасних комплексних досліджень мистецької спадщини М. П. Глуценка й вичерпної, науково обґрунтованої періодизації творчості художника. Питання еволюції образотворчості, естетико-стильові пошуки й становлення митця в контексті соціокультурного середовища СРСР досі лишається недостатньо вивченим. Отримані результати стануть підґрунтям для подальших досліджень періодів творчості Миколи Глуценка в контексті українського мистецького простору 1930–1970-х років.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наукових праць, які присвячені питанням трансформації естетики й художньо-стильової мови митця періоду 1940–1950-х років, наразі не виявлено. Серед публікацій, дотичних до цієї теми, необхідно назвати радянські роботи науково-популярного напрямку, написані сучасниками М. П. Глуценка.

Певну характеристику творчості митця 1940–1950-х років у своїх публікаціях надають українські мистецтвознавці Анатолій Шпаков (Шпаков, 1962), Ігор Верба (Верба, 1976), Володимир Павленко (Павленко, 1972), Ігор Бугаєнко (Бугаєнко, 1973). Роботи цих українських дослідників написані ще за життя митця й присвячені виставкам Миколи Глуценка, презентованим у період з 1956 до 1973 року. У згаданих працях подано огляд творчого шляху митця – починаючи від раннього «європейського» етапу (часів студіювання в Німеччині й Франції) до «радянської» доби, актуальної на час написання цих текстів.

До зазначених праць варто ставитися з певною часткою скепсису, враховуючи їх функ-

цію – супроводження каталогу або альбому персональної виставки. Ці публікації, з одного боку, мають компліментарний характер, а з іншого, наявна в них критика зазвичай вкладається в межі радянського мистецтвознавчого дискурсу щодо відповідності творів настановам соціалістичного реалізму, які, своєю чергою, змінюються разом з лінією комуністичної партії. Отже, висловлені авторами оціночні судження навряд чи можуть претендувати на цілковиту об'єктивність.

У цьому контексті показовою є реакція мистецтвознавців на твори Миколи Глуценка саме 1940-х – початку 1950-х років. Ті роботи (наприклад «Стара і молода парость», 1949, «Піски одягаються лісом», 1951), які безіменний автор передмови до каталогу 1956 року називає «найзначнішими творами Глуценка» (Каталог, 1956, с. 5), уже в тексті А. П. Шпакова 1962 року (Шпаков, 1962, с. 33) піддані значній критиці. Якщо абстрагуватися від оціночних суджень (значною мірою ідеологічного спрямування), то цю статтю Анатолія Шпакова слід вважати найбільш ґрунтовною за обсягом і широтою представлено мистецького матеріалу саме періоду 1940-х – початку 1950-х років, що вкрай важливо для дослідника, адже в наступних публікаціях сучасників Миколи Глуценка цей етап його творчості представлено або фрагментарно, як у тексті Ігоря Бугаєнка (Бугаєнко, 1973, с. 15), або взагалі проігноровано, як, наприклад, у статті латиської художниці-мистецтвознавиці Галини Карклінь (Карклінь, 1978, с. 174).

Також зазначмо, що в публікаціях і виданнях часів відновлення незалежності України,

присвячених постаті Миколи Глуценка, фокус уваги дослідників суттєво зміщений у бік вміння живописця поєднати творчу роботу з діяльністю професійного агента радянських спецслужб – або ж дослідники зосереджуються на особистих стосунках митця з видатними сучасниками (Лебедєва, 2022; Пінчевська, 2021).

Вагомим джерелом стали матеріали виставкових проєктів різних років, присвячені творчості М. П. Глуценка. Серед них виокремимо каталог виставки відреставрованих і досліджених творів Миколи Глуценка з фондів НХМУ «Дорогами мандрів» (Дорогами мандрів, 2009). У ньому представлено значний масив живописних творів Глуценка 1940-х років, експонованих і репродукованих уперше за часів відновлення незалежності України. Важливою джерельною базою стали також матеріали виставкових проєктів музеїв України, що були презентовані до 120-річчя від дня народження М. П. Глуценка. Серед них особливе місце посів мистецький проєкт «Барви ХХ століття» (Барви ХХ століття, 2021), який було експоновано наприкінці 2021 року в залах Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького. Представлені твори (як з фондів самої музейної інституції, так і з приватних збірок колекціонера Едуарда Димшиця та галереї «Ню Арт», м. Київ) охопили всі відомі творчі періоди митця й презентували маловідомі полотна Миколи Глуценка.

Мета дослідження – проаналізувати образотворчі й естетико-стильові засоби живописної манери Миколи Петровича Глуценка (1901–1977) на базі дослідження мистецької спадщини художника 1940–1950-х років з колекцій Дніпровського художнього музею, Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького та Національного художнього музею України (м. Київ).

Виклад основного матеріалу дослідження. За більше ніж пів століття творчої кар'єри Микола Глуценко неодноразово дивував глядачів змінами власної живописної манери. Перманентний мистецький пошук – характерна риса творчого образу художника, яку відзначали і його сучасники. Так, Святослав Гординський у вступній статті до монографії 1934 року писав, що після переїзду в 1925 році з Берліна до Парижа «від неокласицизму, майже готично строгого, він [Глуценко] перескочив <...> до

імпресіонізму, – а тепер змагає до форми незалежної, в якій найсвобідніше міг би висловлюватись його неспокійний темперамент» (Гординський, Ковжун, 1934, с. 6). Автори монографії аргументовано пояснюють ті естетичні й стилістичні зміни «європейського» періоду, які фіксуються у творчості Миколи Глуценка, його бажанням опанувати тогочасні художні практики, які культивували в мистецькому середовищі Берліна й Парижа.

Відзначали зміни в манері й естетиці художника, що відбувалися протягом 1940-х – 1970-х років, й українські радянські дослідники творчості Миколи Глуценка – щоправда, ігноруючи (у зв'язку з ідеологічними особливостями тогочасної мистецтвознавчої критики в СРСР) ключовий соціально-політичний чинник, який, імовірно, інспірував ці метаморфози.

Важливий період у творчості Миколи Петровича Глуценка – перехідний етап середини 1950-х рр. – припадає саме на переламний момент у радянському соціально-політичному житті, що трапився після та внаслідок смерті Й. Сталіна у 1953 році. Доповідь М. Хрущова «Про культ особистості та його наслідки», виголошена в лютому 1956 року, «<...> стала своєрідним каталізатором багатьох процесів, що вплинули на культурно-мистецький простір. Відносна лібералізація суспільного життя <...> сприяла певній свободі творчої діяльності» (Ситник, 2023, с. 166), і мистецькі перетворення в живописі Миколи Глуценка в цьому разі не є винятком.

Серед важливих періодів творчості М. П. Глуценка – 1950-ті роки. Це була справді переламна доба: протягом цього часу стилістика й естетика живопису художника кардинально трансформувалися.

У цьому часовому проміжку варто виокремити два етапи.

Перший етап, кінець 1940-х – початок 1950-х років, – це спроба закріпити за собою місце майстра соціалістичного реалізму, принаймні в царині пейзажу. М. П. Глуценко пише низку робіт, так би мовити, «класицистичного» плану. Ці пейзажі-картини – узагальнені образи Батьківщини, у яких особистісна манера художника, палітра, образний стрій максимально деіндивідуалізовані й нівельовані.

Другий етап, середина 1950-х – початок 1960-х років, – це час, коли пейзаж-етюд почи-

нає домінувати в мистецтві живописця. Микола Глущенко в цей період чимало подорожує Україною, а також, починаючи з 1958 року, відвідує європейські країни. Кожна така творча мандрівка увінчується серією робіт – циклом емоційних етюдів.

Показовими творами для етапу кінця 1940-х – початок 1950-х років є картини «Сірий день. Ірпінь» (1947) із зібрання Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького та «Піски одягаються лісом» (1951) (Рис. 1) з колекції Дніпровського художнього музею. У цих роботах очевидна раціональна конструктивна складова, яка явно переважає над спостереженням натурним матеріалом. Для представлених полотен характерно все те, що вирізняє пейзажі-картини Миколи Глущенка означеного періоду, а саме: прагнення пошуку узагальнень, намагання втілити образи певні й усталені, які нібито наслідують традицію та форму національної української живописної школи, перетлумаченої в дусі директив мистецтва соціалістичного реалізму.



**Рис. 1. М. П. Глущенко.
Піски одягаються лісом. 1951 р.
Полотно, олія. 107х161 см.**

З колекції Дніпровського художнього музею

Є приклади робіт, які ще очевидніше апелюють до естетики й стилістики української пейзажної класики другої половини XIX століття. Як характерний взірець наведемо роботу «Буря наближається» (1947), яка зберігається в колекції Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького. Романтизація пасторального мотиву, пошук поетичного в буденному, драматичність зафіксованого стану природи – усе це викликає стійкі асоціації з живописом Воло-

димира Орловського, Сергія Світославського, Миколи Дубовського та інших майстрів пейзажного жанру часів розквіту Товариства пересувних художніх виставок.

Для цього етапу також характерні пейзажі-картини з індустріальними мотивами, що можуть бути втілені прямолінійно, як на картині з колекції Національного художнього музею (м. Київ) «Дніпро біля Дніпродзержинська» (1949) (Рис. 2), або ж дещо опосередковано, як на відомій роботі зі збірки того самого музейного закладу «Київська осінь» (1950), де присутність і вплив людини на природній простір відчувається не так гостро.



**Рис. 2. М. П. Глущенко.
Дніпро біля Дніпродзержинська. 1949 р.
Полотно, олія. 97х129 см.**

**З колекції Національного художнього музею
України (м. Київ)**

Гіперболізовані індустріальні пейзажі були вкрай популярні в часи розквіту соцреалізму, тож Микола Глущенко й тут намагався відшукати свою нішу в контексті радянського живопису.

Усі представлені роботи значного розміру, адже в соцреалістичному мистецтві масштаб важливий. Пейзажні композиції, як правило, горизонтально орієнтовані, часто це панорами – нібито образ усієї країни втілений у конкретному ландшафті. Палітра в таких роботах Глущенка скупа, колорит украй поміркований, без очевидних контрастів. Ідентифікувати елементи якоїсь власної, упізнаваної художньої манери в таких картинах складно, що й не дивно, адже особливо вирізнятися серед колег для радянського художника того часу не було прийнятним.

Володимир Павленко, радянський дослідник творчості Миколи Глущенка, характери-

зуючи особливості живопису митця тих часів, зазначає: «Наприкінці 40-х та на початку 50-х років у творчості Глуценка відбувається поворот. Він пов'язаний з єдиним для всього нашого тодішнього мистецтва тяжінням до узагальнень, до реалістичної форми <...>. Для Глуценка цей час ознаменувався переходом <...> до пейзажу-картини...» (Павленко, 1972, с. 22). Старанно опрацьовані полотна Володимир Павленко характеризує як сповненні «музейними ремінісценціями» (Павленко, 1972, с. 23) і наголошує на тому, що триває цей період недовго.

Середина 1950-х – початок 1960-х років – етап поступової відмови від спроб відповідати доктринальній програмі соцреалізму в образотворчому мистецтві. Художник більше не створює запрограмовані пейзажі-картини, спрямовані на втілення «великих» тем. Місце раціонально побудованого пейзажу з однозначно зчитуваним дидактичним підтекстом посідають етюди, у яких на перший план виходять миттєвість особистого враження та фіксація віднайденого мотиву.

Цей поворот у своєму мистецтві Микола Глуценко зафіксував уже на великій персональній виставці 1956 року, експозицію якої відкривали нечисленні етюди 1940-х, основною ж частиною були краєвиди та натюрморти першої половини 1950-х років (Павленко, 1972, с. 24; Шпаков, 1962, с. 38). Можна сказати, що на цьому етапі – середина 1950-х років – живопис Миколи Глуценка вже позбувається визначення «соціалістичний», але ще тримається за дефініцію «реалізм». Характерними прикладами робіт тих років є картини з колекції Дніпровського художнього музею «Скелі» (1955) (Рис. 3) та «Сонячний Гурзуф» (1955). Краєвиди цього часу ще не написані з використанням знаменитої яскравої, насиченої «глуценківської» палітри 1960–70-х років – вони стримані за колоритом, гармонізовані тональними переходами й, так би мовити, суворо наслідують натуру.

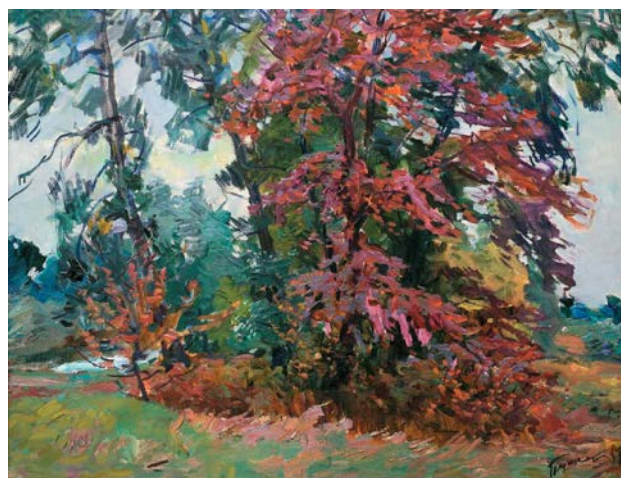
Але для нас важливо відзначити сам принцип – культивування етюду як ключової художньої форми у живописі художника та, відповідно, панування мотиву, втіленню якого підкорені всі наявні зображувальні засоби. Це початок того шляху, яким буде розвиватися мистецтво Миколи Глуценка надалі.



**Рис. 3. М. П. Глуценко. Скелі. 1955 р.
Полотно, олія. 70x100 см.**

З колекції Дніпровського художнього музею

Характерними роботами для другої половини 1950-х років є твір із зібрання Дніпровського художнього музею «Весняна негода» (1959) й експонат з колекції Національного художнього музею України (м. Київ) «Рання осінь» (1959) (Рис. 4). Зміст образу цих картин визначають насиченість кольору, енергійність і свобода письма. Художник у цей період (і надалі) вважає за необхідне завершувати свої роботи в один сеанс.



**Рис. 4. М. П. Глуценко. Рання осінь. 1959 р.
Полотно, олія. 80x100 см.**

**З колекції Національного художнього музею
України (м. Київ)**

Микола Глуценко в цей час багато мандрує Україною та країнами Європи. Написані у творчих поїздках етюди цілком доречно викликали в сучасників асоціацію зі своєрідним «ліричним щоденником» митця (Павленко, 1972, с. 37). Такі серії робіт, у яких неможливо розділити віддзеркалення побаченого й емоційне відбиття

пережитого, складаються у своєрідні цикли близьких за мотивом і водночас не схожих за засобами втілення творів.

Письменник Леонід Первомайський у передмові до каталогу творів М. П. Глуценка 1968 року, посилаючись на слова самого художника, пише, що його «<...> більш не приваблює ефект подібності, що природа дає йому тепер не натуру до копіювання, а тільки поштовх до творення свого образу» (Первомайський, 1968, с. 2). Представлені роботи другої половини 1950-х років порівняно зі згаданими творами середина 1950-х років фіксують для дослідника ключову естетичну метаморфозу творчості Миколи Глуценка – об'єктивність слідування натурі поступається суб'єктивності власної перцепції митця.

Висновки. Базуючись на дослідженні колекцій Дніпровського художнього музею, Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького, Національного художнього музею

України (м. Київ), ми проаналізували вибрані твори Миколи Глуценка та означили період кінця 1940-х – 1950-х років як один з ключових у творчості художника. Протягом цього часового проміжку стилістика й естетика живопису М. П. Глуценка зазнали вагомих метаморфоз.

За результатами наукової розвідки виокремлено такі ключові етапи:

1) Кінець 1940-х – початок 1950-х років – намагання реалізуватися як майстер соцреалістичної спрямованості в галузі пейзажного жанру. Створення низки пейзажів-картин – узагальнених образів України.

2) Середина – друга половина 1950-х років – відмова від створення «програмних» краєвидів, зосередження на пейзажі-етюді як провідному жанрі у творчості М. П. Глуценка. У межах цього етапу, протягом 1950-х років, зафіксована зміна в естетиці мистецтва художника, а саме перехід від скрупульозної фіксації мотиву до його суб'єктивного втілення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Барви ХХ століття: спільний мистецький проєкт Національного музею у Львові ім. Андрея Шептицького та Галереї Нью Арт (м. Київ). Львів, 2021. URL: <https://nml.com.ua/exhibition/mikola-glushhenko-barvi-hh-stolittya/> (дата звернення: 13.08.2024).
2. Бугасенко І. Н. Микола Глуценко. Альбом. Київ : Поліграфкнига, 1973. 82 с.
3. Верба І. І. Микола Глуценко. Каталог. Київ : Поліграфкнига, 1976. 32 с.
4. Гординський С. Я. Ковжун П. М. Глуценко. Львів : Друкарня Наук. Т-ва ім. Шевченка, 1934. 56 с.
5. Дорогами мандрів. Каталог виставки відреставрованих і досліджених творів Миколи Глуценка з фондів НХМУ / упоряд.: І. Демидчук-Демчук, Н. Чамлай, Ю. Литвинець. Київ, 2009. 154 с.
6. Карклінь Г.М. Соляний світ художника. *Всесвіт*. 1978. №12. С. 164–176.
7. Каталог виставки творів заслуженого діяча мистецтв УРСР М. П. Глуценка / упоряд. В. Альтерман. Київ, 1956. 78 с.
8. Лебедєва К. В. Микола Глуценко – художник і шпигун. Харків – Київ : Видавець Олександр Савчук; Бібліотека українського мистецтва, 2022. 160 с.
9. Павленко В. Ліричний щоденник Миколи Глуценка. Київ : Товариство Україна, 1972. 38 с.
10. Первомайський Л. Микола Глуценко. Альбом. Київ : Мистецтво, 1968. 32 с.
11. Пінчевська Б. М. Микола Глуценко. Харків : ЛА «Час читати», 2021. 127 с.
12. Ситник І. В. Творча діяльність Тетяни Яблонської у контексті культурно-мистецьких процесів України середини ХХ – початку ХХІ ст. : дис. ... канд. мист.: 17.00.05. КУБГ. Київ, 2023. 379 с.
13. Шпаков А. П. Микола Петрович Глуценко. Київ : Державне видавництво образотворчого мистецтва і музичної літератури УРСР, 1962. 92 с.

REFERENCES:

1. Barvy XX stolittia: spilnyi mystetskyi proiekt Natsionalnoho muzeiu u Lvovi im. Andreia Sheptytskoho ta Halerei Niu Art (m. Kyiv) [Colors of the 20th century. Joint art project of The Andrey Sheptytsky National Museum in Lviv and Nu Art Gallery (Kyiv)]. (2021). Retrieved from: <https://nml.com.ua/exhibition/mikola-glushhenko-barvi-hh-stolittya/> [in Ukrainian].
2. Buhaienko, I.N. (1973). *Mykola Hlushchenko. Albom*. [Mykola Glushchenko. Album]. Kyiv: Polihrafknyha [in Ukrainian].
3. Verba, I.I. (Ed.) (1976). *Mykola Hlushchenko. Katalog*. [Mykola Hlushchenko. Catalogue]. Kyiv: Polihrafknyha [in Ukrainian].

4. Hordynskiy, S.Ya. Kovzhun, P.M. (1934). *Hlushchenko. [Hlushchenko]*. Lviv: Drukarnia Nauk. T-va im. Shevchenka [in Ukrainian].
5. Demydchuk-Demchuk, I., Chamlai, N., Lytvynets, Yu. (Eds.). (2009). *Dorohamy mandriv. Katalog vystavky vidrestavrovanykh i doslidzhenykh tvoriv Mykoly Hlushchenka z fondiv NKhMU [Traveling by road. Catalog of the exhibition of restored and researched works of Mykola Hlushchenko from the funds of the National Art Museum of Ukraine]*. Kyiv [in Ukrainian].
6. Karklin, H.M. (1978). *Soniachnyi svit khudozhnyka [The sunny world of the artist]*. *Vsesvit*, 12, 164–176 [in Ukrainian].
7. Alterman, V. (Eds.). (1956). *Katalog vystavky tvoriv zasluhenoho diiacha mystetstv URSS M. P. Hlushchenka. [Catalog of the exhibition of the works of the honored artist of the Ukrainian SSR M. P. Hlushchenko]*. Kyiv [in Ukrainian].
8. Lebedieva, K.V. (2022). *Mykola Hlushchenko – khudozhnyk i shpyhun [Mykola Hlushchenko — the artist and the spy]*. Kharkiv-Kyiv: Vydavets Oleksandr Savchuk; Biblioteka ukrainskoho mystetstva [in Ukrainian].
9. Pavlenko, V. (1972). *Lirychnyi shchodennyk Mykoly Hlushchenka [Lyrical diary of Mykola Hlushchenko]*. Kyiv: Tovarystvo Ukraina [in Ukrainian].
10. Pervomaiskyi, L. (1968). *Mykola Hlushchenko. Albom [Mykola Hlushchenko. Album]*. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
11. Pinchevska, B.M. (2021). *Mykola Hlushchenko [Mykola Hlushchenko]*. Kharkiv: LA "Chas chytaty" [in Ukrainian].
12. Sytnyk, I.V. (2023). *Tvorcha diialnist Tetiany Yablonskoi u konteksti kulturno-mystetskykh protsesiv Ukrainy seredyny XX – pochatku XXI st. [The creative activity of Tetyana Yablonska in the context of the cultural and artistic processes of Ukraine in the middle of the 20th – the beginning of the 21st cent.]*. *Candidate's thesis*. Kyiv: KUBG [in Ukrainian].
13. Shpakov, A.P. (1962). *Mykola Petrovych Hlushchenko [Mykola Petrovych Hlushchenko]*. Kyiv: Derzhavne vydavnytstvo obrazotvorchoho mystetstva i muzychnoi literatury URSS [in Ukrainian].

УДК 745.52:001.814(477.81)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-16>

Ірина ЛОКШУК

аспірантка кафедри історії і теорії мистецтва, Львівська національна академія мистецтв,
вул. Кубійовича, 38, м. Львів, Україна, 79011

ORCID: 0000-0002-3204-4644

Бібліографічний опис статті: Локшук, І. (2024). Традиційні текстильні практики рівненського Полісся в контексті наукових досліджень. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 115–123, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-16>

ТРАДИЦІЙНІ ТЕКСТИЛЬНІ ПРАКТИКИ РІВНЕНСЬКОГО ПОЛІССЯ В КОНТЕКСТІ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ

Лісистість, заболоченість та низька калорійність ґрунтів, наявність надрових родовищ на рівненському Поліссі визначили особливість побуту місцевого населення, зокрема, спрямованість на захоплення ремеслами і промислами. Художнє ткацтво – найпопулярніший та найрозвинутіший вид декоративно-прикладного мистецтва. Сировиною для створення тканин поліщукам слугували льон, вовна, рідше коноплі, зряддям для ткання є верстат на дві та більше підніжок. Виконання текстильного виробу поєднувало підготовку сировини, оброблення волокна, прядення ниток, ткання полотна, «відиліфування» створеного. До появи анілінових барвників майстри користувалися фарбами місцевого рослинного та тваринного походження.

Мета наукової розвідки полягає у дослідженні традиційних текстильних практик рівненського Полісся як предмету наукового пошуку у спеціальній літературі.

Методологія дослідження: історичний метод, мистецтвознавчого аналізу та синтезу, індукції і дедукції. Для з'ясування процесів еволюції від ремесла до творчості використано історичний метод. Підхід мистецтвознавчого аналізу і синтезу необхідний при оцінці текстильних виробів досліджуваного регіону. Використання методів індукції і дедукції дає можливість визначити загальні регіональні особливості поліських тканин.

Наукова новизна роботи полягає у комплексному дослідженні друкованих розвідок традиційних текстильних практик рівненського Полісся.

Висновки. У статті згуртовано та представлено вітчизняні наукові дослідження середини ХХ – початку ХХІ ст., які можуть слугувати джерелом для подальших розвідок науковців, аспірантів, студентів. Стан питання текстильної практики в контексті наукових досліджень піднімається у монографіях, колективних працях, періодичних виданнях, наукових публікаціях. Розгляд проблематики подається в хронологічному порядку щодо пам'яток художніх тканин з урахуванням різних наукових поглядів і концепцій.

Ключові слова: художні тканини України, ткацтво, текстиль, інтер'єрна тканина, одягова тканина, традиції, рівненське Полісся.

Iryna LOKSHUK

Ph.D. student, Lviv National Academy of Arts, 38 Kubiyovycha St, Lviv, Ukraine, 79011

ORCID: 0000-0002-3204-4644

To cite this article: Lokshuk, I. (2024). Tradyciini tekstylni praktyky rivnenskoho Polissia v konteksti naukovykh doslidzhen [Traditional textile practices of Rivne Polissya in the context of scientific research]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 115–123, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-16>

TRADITIONAL TEXTILE PRACTICES OF RIVNE POLISSYA IN THE CONTEXT OF SCIENTIFIC RESEARCH

Wooded, swampy and low-calorie soils, the presence of mineral deposits in the Rivne Polissya determined the peculiarity of the life of the local population, in particular, the focus on handicrafts and crafts. Artistic weaving is the most popular and most developed type of decorative and applied art. People in Polissya used flax, wool, and less often hemp as raw materials for fabric creation, and a loom with two or more legs was used as a weaving tool. Making a textile product combined raw material preparation, fiber processing, thread spinning, canvas weaving, and "polishing" of the created product. Before the advent of aniline dyes, craftsmen used local vegetable and animal dyes.

The purpose of scientific research is to study traditional textile practices of the Rivne Polissya as a subject of scientific research in specialized literature.

Research methodology: historical method, art analysis and synthesis, induction and deduction. The historical method was used to clarify the processes of evolution from craft to creativity. The approach of art analysis and synthesis is necessary when evaluating textile products of the studied region. The use of methods of induction and deduction makes it possible to determine the general regional features of Polissya fabrics.

The scientific novelty of the work consists in a comprehensive study of printed investigations of traditional textile practices of Rivne Polissya.

Conclusions. The article brings together and presents domestic scientific research from the middle of the 20th to the beginning of the 21st century, which can serve as a source for further research by scientists, graduate students, and students. The state of the issue of textile practice in the context of scientific research is raised in monographs, collective works, periodicals, and scientific publications. Consideration of the issues is presented in chronological order regarding monuments of artistic fabrics, taking into account various scientific views and concepts.

Key words: artistic textiles of Ukraine, weaving, textile, interior textiles, clothing textiles, traditions, Rivne Polissya.

Кожен окремий осередок традиційного народного ткацтва в Україні вирізняється з поміж інших своїми художньо-виражальними засобами, усталеними формами виробу, орнаментальними мотивами, технологічними підходами. Народне мистецтво орієнтувалося на задоволення потреб родини, існуючи у формі домашніх промислів та ремесел. Лісистість, заболоченість та низька калорійність ґрунтів, наявність надрових родовищ на Поліссі визначили особливість побуту місцевого населення, зокрема, спрямованість на захоплення промислами. Художній образ текстильного виробу й технічні навички передаються нащадкам, поступово набуваючи творчого удосконалення. Кожен наступний майстер доповнює та дещо видозмінює сюжет і композицію орнаменту, колорит. Народний майстер завжди йшов за матеріалом, розкриваючи красу його фактури і кольору, дотримуючись при виконанні виробу декоративності, конструктивності та орнаментальності.

Актуальність проблеми. Наукові розвідки XIX – початку XX ст. носять узагальнюючий характер та присвячені матеріальній культурі українського Полісся. Наукові праці дослідників другої половини XX – початку XXI ст. розкривають регіональну специфіку народного ткацтва рівненського Полісся крізь призму художніх інтер'єрних та одягових тканин, чим визначається актуальність нашої статті.

Теоретичний аспект вивчення обраної теми зосереджений на монографіях, колективних працях, періодичних виданнях, наукових публікаціях. Розгляд історіографії проблеми подається в хронологічному порядку щодо пам'яток художніх тканин з урахуванням різних наукових поглядів і концепцій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Стан проблематики питання текстильної прак-

тики піднімається у монографіях, колективних працях, періодичних виданнях, наукових публікаціях. Серед останніх напрацювань у руслі поліської тканини варто виокремити праці Галини Стельмашук (Стельмашук, 2013), Людмили Пономар (Пономар, 2015), Олени Никорак (Никорак, 2004; Никорак, 2023), Алли Українець (Українець, 2005; Українець, 2019), Ірини Локшук (Локшук, 2014; Локшук, 2017), Ярослави Вернюк (Вернюк, 2019). В свою чергу, наше дослідження згрупує матеріали вітчизняних дослідників щодо традиційних текстильних практик рівненського Полісся в єдиний документ для подальшого використання.

Мета дослідження. Виявлення традиційних текстильних практик рівненського Полісся як предмету наукового пошуку у спеціальних наукових джерелах.

Виклад основного матеріалу дослідження. Задовольняючи практичні та естетичні потреби, художні тканини разом з іншими видами декоративно-прикладного мистецтва України виступають важливою складовою частиною формування предметно-просторового середовища. На кожному етапі суспільного розвитку художній рівень тканин значною мірою визначався конкретними історичними умовами життя українського народу, його культурними та побутовими потребами. Технологічні та художні прийоми процесу ткацтва склалися та удосконалювалися століттями, частково зберігаючи до наших днів відгомін різних історичних епох.

Питання висвітлення регіональних прикмет художніх поліських тканин простежується у працях «Українське народне мистецтво. Тканини та вишивки» (Манучарова, Сидорович, Красицька, 1960), упорядники Н. Манучарова, С. Сидорович, І. Красицька; «Українське народне мистецтво. Вбрання» (Колос, Гургула, Лобановський, 1961), впорядкування здійсню-

ють С. Колос, І. Гургула, Б. Лобановський, О. Полюсевич; «Народне мистецтво західних областей України» (Гургула, 1966), дослідниці І. Гургули; «Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва» (Запаско, 1969), відповідальний редактор Я. Запаско. У шеститомному виданні «Історія українського мистецтва» (1966–1970), головний редактор М. Бажан, порушуються окремі аспекти досліджуваної проблематики у руслі історичного розвитку ткацтва від найдавніших часів та епохи Київської Русі до художньої тканини радянського періоду.

Одним із перших узагальнених досліджень щодо аналізу текстильних виробів ХІХ – першої половини ХХ ст. є монографія Савини Сидорович «Художня тканина західних областей УРСР» (Сидорович, 1979). Автор провела типологію тканин у двох аспектах: за способом їх виконання (класичний ручний перебір та його варіанти, техніка килимового «закладного» і «ворсового» ткацтва, ремізно-підніжкове узорне ткацтво «в три нити і три підніжки») і функціональним призначенням (тканини для виготовлення одягу, тканини для обладнання і прикрашання житла). Вивчаючи форму та зміст орнаментальних мотивів авторка робить спробу дослідити характер композиції народних тканин. Увага акцентується на поліському регіоні, де орнаментика тканин зберегла архаїку, строгість і умовність композиції.

Історико-етнографічний регіон Полісся, його побут, традиційні ремесла і промисли, одяг, вишивку і т. д. обстежено рядом науковців. Дослідниця О. Дудар у доробках «Традиційне і сучасне поліське ткацтво» (Дудар, 1977), «Художнє ткацтво Полісся» (Дудар, 1979) виділяє дві групи декоративного орнаментування тканин – способом переплетення ниток основи і підткавання та розміщенням декору на певних частинах виробу. Результати вивчення етнокультурних процесів українського Полісся оприлюднені у статті «Експедиційне вивчення Полісся» (Болтарович, Кирчів, 1983), автори З. Болтарович та Р. Кирчів.

Художнє ткацтво, килимарство, одяг поліщуків досліджено Юрієм Лашуком у монографії «Народне мистецтво українського Полісся» (Лашук, 1992). Автор, уродженець Рівненщини, акцентує увагу на композиційному вирішенні текстильних виробів, орнаментиці; здійснює

поділ тканин на види відповідно до побутових та культурно-естетичних потреб; виявляє та характеризує складові компоненти жіночого і чоловічого одягу поліщуків, декорування вбрання.

Традиційну народну технологію виготовлення та декорування поліських рушників, обрядові функції та семантику рушника у весільних, родильних, поховальних обрядах, ритуальне ткацтво оброчного виробу, орнаментально-образну структуру та художні особливості тканин розкриває Тетяна Лупій у дослідженнях «Рушники Західного Полісся кінця ХІХ – першої половини ХХ ст.» (Лупій, 2002), «Художньо-образна та семантична структура геометричного орнаменту західнополіських рушників» (Лупій, 2002). Автор зазначає: «Регіональна специфіка ткацтва полягає у тому, що тут (Західне Полісся) до кінця ХХ ст. збереглися глибинні пласти народного матеріалознавства та декорування тканин» (Лупій, 2002, с. 7). Історичний аспект, технологічну платформу рушника на Волинському Поліссі, застосування тканини в оформленні інтер'єру та весільній обрядовості просліджуємо у напрацюванні Лідії Орел «Українські рушники» (Орел, 2003).

Вагомим досягненням у сучасній розвідці є вихід монографії Олени Никорак «Українська народна тканина ХІХ–ХХ ст. Типологія, локалізація, художні особливості» у двох частинах (Никорак, 2004; Никорак, 2023), яка зосереджена на дослідженні інтер'єрних та одягових тканин Західної України. Авторка окреслила історичну ретроспективу розвитку ткацтва, дослідила локальні художні особливості традиційних поліських тканин, зокрема покривал, скатертин, рушників тощо. Науковою новизною відзначається розроблена типологія народних інтер'єрних текстильних виробів ХІХ – середини ХХ ст., що лягла в основу нашого дисертаційного дослідження.

Ткацтво українського Полісся стало об'єктом досліджень Марії Назарчук «Художнє ткацтво Волинського Полісся ХІХ – першої третини ХХ століть (Витоки. Типологія. Художні особливості)» (Назарчук, 2014) і Ольги Мойсюк «Народне художнє ткацтво Житомирського Полісся та інтерпретація його традицій у виробничих і освітніх процесах ХХ – початку ХХІ століть» (Мойсюк, 2014). Аналізуючи динаміку змін у сфері текстильного промислового

виробництва, авторка акцентує увагу на трудовій активності рівненського льнокомбінату другої половини ХХ ст., а інтерпретацію народної поліської тканини у закладах освітньої галузі розглядає на прикладі діяльності кафедри образотворчого та декоративно-прикладного мистецтва імені Степана Шевчука РДГУ.

Одягові тканини рівненського Полісся прямо чи опосередковано прослідковуються у низці наукових праць. У монографії Катерини Матейко «Український народний одяг» (Матейко, 1977) оприлюднена класифікація компонентів традиційного жіночого та чоловічого вбрання: сорочки, поясний, нагрудний та верхній одяг, пояси, головні убори, взуття й прикраси. Зосереджуючись на регіональних ознаках та нюансах українського Полісся, автор поширює ілюстрації тканин кінця ХІХ – початку ХХ ст. з Володимиреччини, Гошанщини, Сарненщини. Як зазначає дослідниця: «Жіноче вбрання до початку ХХ ст. зберегло значно більше стародавніх елементів, ніж чоловіче» (Матейко, 1977, с. 147).

Науково-аналітичне видання Майї Білан та Галини Стельмашук «Український стрій» (Білан, Стельмашук, 2000) та доробок Г. Стельмашук «Українське народне вбрання» (Стельмашук, 2013) розкривають особливості традиційного одягу етнографічних регіонів України. У книзі «Український стрій» подана характеристика чоловічого й жіночого поліського вбрання, аналіз весільного одягу молодят Західного Полісся. Один із розділів дослідження надає відомості про знаряддя для обробки натуральних матеріалів, технологію виготовлення тканини в домашніх умовах, особливості народного крою та шиття. Книга ілюстрована варіантами чоловічих та жіночих свит, фрагментами жіночих сорочок (Рівненська обл.), серпанковим весільним вбранням Дубровиччини. Варті уваги науков дослідження, спрямовані на вивчення видів і форм українських головних уборів від найдавніших часів до початку ХХ ст. А саме, стаття Г. Стельмашук «Поліські жіночі головні убори (кінець ХІХ – початок ХХ ст.)» (Стельмашук, 1982), монографія «Традиційні головні убори українців» (Стельмашук, 1993) та її перевидання «Українські народні головні убори» (Стельмашук, 2013).

Тамара Ніколаєва у монографіях «Історія українського костюма» (Ніколаєва, 1996),

«Український костюм. Надія на ренесанс» (Ніколаєва, 2005) вивчає одяг як складову ланку матеріальної та духовної культури України. Автор акцентує увагу на функціях строю, подає класифікацію традиційного жіночого і чоловічого вбрання, досліджує регіональні та художні особливості костюма поліщуків. Науково-художні реконструкції одягу реалізувала Зінаїда Васіна у двотомному доробку «Український літопис вбрання» (2003–2006). У другому томі видання здійснено аналіз та відтворено регіональні комплекси традиційного жіночого і чоловічого вбрання періоду з ХІІІ – до початку ХХ ст. (Васіна, 2006). Цінний ілюстративний матеріал містять праці Оксани Косміної – «Українське народне вбрання» (Косміна, 2006) та двотомник «Традиційне вбрання українців» (2008–2011), комплекс народного одягу Волинського Полісся презентує друга частина роботи (Косміна, 2011). У книзі Алли Українець «Традиційний одяг Рівненщини» (Українець, 2019) досліджено особливості народного одягу мешканців Рівненщини різних історичних епох, здійснено загальну характеристику комплексів вбрання та його окремих елементів, приділено увагу регіональним особливостям традиційного вбрання мешканців Рівненщини кінця ХІХ – початку ХХ ст., одягу 1920–1940-х років.

До вивчення народних одягових тканин рівненського Полісся звертається Людмила Пономар у напрацюваннях «Походження назв українського народного одягу на Поліссі» (Пономар, 1989), «Назви одягу Західного Полісся» (Пономар, 1997). У книзі «Народний одяг Правобережного Полісся середини ХІХ – середини ХХ століть (Історико-етнографічний атлас. Словник)» (Пономар, 2015) розкрита семантика, етимологія термінологічного масиву натільного одягу, поясного жіночого вбрання, нагрудного одягу, головних уборів, взуття, поясів та прикрас до костюмів. Крім ілюстрацій, видання містить список обстежених автором населених пунктів, алфавітний реєстр назв одягу, перелік інформаторів та картотеку поширення одягових тканин на Правобережному Поліссі.

Суттєвим кроком у мистецтвознавчій науці є вихід видання «Історія декоративного мистецтва України» (2007–2016), головний редактор Г. Скрипник. Колективом авторів висвітлено основні аспекти розвитку народного, професійного та промислового мистецтва, виявлено регі-

ональну специфіку художніх творів, досліджено вплив традиції на професійне і промислове виробництво та пошук нових інтерпретацій.

Вагомим доробком на сучасному етапі науки є вихід колективної монографії «Декоративно-прикладне мистецтво Рівненщини» (Виткалов, 2010), упорядником і редактором є В. Виткалов. Збереження традицій у виготовленні та оздобленні текстильних творів, семантика орнаментальних мотивів розкривається у розділі «Традиційне художнє ткацтво України як історико-культурний феномен».

Питання історіографії базується на студіюванні декоративно-прикладного мистецтва українськими дослідниками, результати розвідок яких підтверджують публікації у наукових записках та збірниках. Звернемо увагу, що аварія на Чорнобильській АЕС активізувала пошукові роботи на Поліссі, та стала своєрідним стимулом до активності польових розвідок і консервації творів мистецтва.

З метою поповнення та збагачення фондів Рівненського обласного краєзнавчого музею зразками народного мистецтва, щорічно, починаючи з 1987 р., здійснюються обстеження населених пунктів Рівненщини. Підсумки експедиційних розвідок опубліковані у збірнику матеріалів «Наукові записки Рівненського обласного краєзнавчого музею» (1996–2023), головний редактор О. Булига.

1992 р. у Рівному було організовано центр Поліссезнавства з метою створення належних умов для виявлення, фіксації, збереження, наукового опрацювання, популяризації, успадкування традицій духовної і матеріальної культури українського Полісся (Сидорук, 1996, с. 27). Ведучою науково-дослідною установою центру Поліссезнавства обрано Рівненський державний інститут культури (нині Рівненський державний гуманітарний університет). Серед завдань центру – написання історії дослідження унікальної культури Полісся, її реліктових явищ художньої та побутової спадщини, підготовка статей, монографій, довідників про давні та сучасні звичаї, обряди, свята, художні промисли, ремесла, народну інженерію, техніку, архітектуру поліського краю, її самобутніх носіїв, пропагандистів (Сидорук, 1996, с. 28). Результат діяльності центру Поліссезнавства підсумовується випуском збірника «Етнокультура Волиського Полісся і Черно-

бильська трагедія» (1996–1997), головний редактор В. Сидорук. Також, з ініціативи РДГУ започатковано наукове видання «Поліссезнавство» (1998–2009), упорядником є С. Шевчук.

1996 р. у Рівному було започатковане фольклорно-етнографічне товариство під головуванням В. Ковальчука з метою вивчення, відродження, успадкування та пропаганди етнокультурної спадщини Рівненщини. Фонди товариства налічують фотографії, малюнки, колекцію народного поліського вбрання, вироби декоративно-прикладного мистецтва та предмети побуту. Матеріали наукових досліджень частково надруковані у восьми випусках серії «Етнокультурна спадщина Полісся» (2001–2009), редактор-упорядник В. Ковальчук.

На початку ХХІ ст. було започатковано випуск наукової серії «Західне Полісся: історія та культура» (2004–2012), редактор-упорядник Алла Українець. Зміст збірників формується за матеріалами науково-практичних конференцій, які розкривають вагомість матеріальної та духовної культури поліщуків. Державний науковий центр захисту культурної спадщини від техногенних катастроф (м. Київ) розгорнув комплексну експедицію науковців у населені пункти Сарненщини та Дубровиччини. Зібрані і вивчені матеріали лягли в основу першого випуску видання «Збірник наукових праць Державного наукового центру захисту культурної спадщини від техногенних катастроф» (2012).

Питання мистецької спадщини Рівненщини, процесу виготовлення тканини, поширення біографічної довідки про митців декоративно-прикладного мистецтва просліджується у журнальній періодиці. Так, доробок заслуженого майстра народної творчості України Г. Леончук з смт. Володимирець висвітлює Степан Шевчук у статтях «Щедрий талант» (Шевчук, 1975), «Веселка Ганни Леончук» (Шевчук, 1980), в яких започатковує розв'язання вивченості даної проблематики.

Традиція художніх серпанкових тканин с. Крупове є унікальним явищем у царині духовної етнічної спадщини українського Полісся. Загальна мистецька атмосфера с. Крупове поблизу Дубровиці відтворена Л. Орел у статтях «Поліський серпанок» (Орел, 1980), «Чарівне веретено» (Орел, 1990). Авторка характеризує способи вирощування льону сортів лущик, простяк, методи обробки лляних

стебел, вичісування волокна на гребені, процес ткання серпанкового полотна на кроснах, види орнаментування тканин. Поліське ткацтво розглядають В. Скуратівський «Молодцям по серпаночку» (Скуратівський, 1987), А. Українець «Дубровицькі серпанки» (Українець, 1994), «Експедиційне обстеження Дубровицького району в 1991–1992 рр.» (Українець, 2005). У нарисі Л. Костюк та У. Букайло «Традиції поліського серпанку» (Костюк, Букайло, 2015) на прикладі творчого доробку провідних ткаць та майстринь молодшої генерації с. Крупове проаналізовано художні здобутки регіону. Акцентується увага на збереженні та побутуванні серпанкової тканини, переростання ткацтва з ремесла в художню творчість. Основні віхи життя і творчості заслужених майстрів України Г. Леончук, У. Кот, М. Шевчук подано у монографії Ярослави Вернюк «Три зіронькі ясні...» (Вернюк, 2019).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Посилена увага сучасних дослідників до регіональної проблематики виокремлює кожен край на тлі широкого розмаїття мистецьких стилів, смаків, інтересів. Рівненське Полісся, завдячуючи географічному розташуванню та природно-кліматичним умовам, історич-

ним обставинам та ментальності мешканців, вирізняється давніми текстильними зразками зі своїми особливостями і цінностями. Художній образ текстильного виробу й технічні навички передаються нащадкам з року в рік, поступово набуваючи творчого удосконалення. Народний майстер завжди йшов за матеріалом, розкриваючи красу його фактури і кольору, дотримуючись при виконанні виробу декоративності, конструктивності та орнаментальності.

Результати проведеного нами дослідження закріплюють інформацію про поширення ткацького промислу на рівненському Поліссі. Комплекс чинників і факторів, що впливали на розвиток художніх тканин рівненського Полісся, вибудовують загальний підхід до розкриття теми. Дослідження традиційних тканин на рівненському Поліссі сприяє виявленню типологічних схем, вивченню композиційного, орнаментального та колористичного вирішення домотканих виробів, авторської інтерпретації сучасниками.

У нашій праці згуртовані та представлені наукові дослідження середини ХХ – початку ХХІ ст., які можуть слугувати підґрунтям дослідникам, аспірантам та студентам у своїх подальших напрацюваннях.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Білан М., Стельмашук Г. Український стрій. Львів : Фенікс, 2000. 328 с.
2. Болтарович З., Кирчів Р. Експедиційне вивчення Полісся. *Народна творчість та етнографія*. 1983. № 5. С. 65–70.
3. Васіна З. Український літопис вбрання : у 2 т. К. : Мистецтво, 2003–2006. Т. 2 : ХІІІ – поч. ХХ ст. 2006. 448 с.
4. Вернюк Я. «Три зіронькі ясні...» (Основні віхи життя і творчості заслужених майстрів України : Ганни Леончук, Уляни Кот та Марії Шевчук). Монографія. Рівне : Волинські обереги, 2019. 148 с.
5. Гургула І. Народне мистецтво західних областей України. К. : Мистецтво, 1966. 80 с.
6. Декоративно-прикладне мистецтво Рівненщини : колектив. монографія / упоряд. і наук. ред. В. Виткалов. Рівне : ДМ, 2010. 224 с.
7. Дудар О. Традиційне і сучасне поліське ткацтво. *Народна творчість та етнографія*. 1977. № 2. С. 44–50.
8. Дудар О. Художнє ткацтво Полісся. *Народні художні промисли України* : зб. наук. праць / ред. Ю. Гошко. К. : Наук. думка, 1979. С. 69–78.
9. Етнокультура Волинського Полісся і Чорнобильська трагедія. Вип. 1: у 2 ч. Ч. 1 / гол. ред. В. Сидорук. Рівне : Україна-синтез, 1996. 121 с.
10. Косміна О. Традиційне вбрання українців : у 2 т. К. : Балтія-Друк, 2011. Т. 2. Полісся. Карпати. 160 с.
11. Косміна О. Українське народне вбрання. К. : Балтія-Друк, 2006. 64 с.
12. Костюк Л., Букайло У. Традиції поліського серпанку : іст.-краєзн. нарис. Рівне : Дятлик М., 2015. 152 с.
13. Лашук Ю. Народне мистецтво українського Полісся. Львів : Каменяр, 1992. 134 с.
14. Локшук І. Осередки традиційного художнього ткацтва рівненського Полісся кінця ХІХ – поч. ХХІ століття. *Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв* : зб. наук. праць. Х. : ХДАДМ, 2014. № 7. С. 23–27.
15. Локшук І. Художні серпанкові тканини : проблема збереження та спроба відтворення сучасними майстрами. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. Львів : ЛНАМ, 2017. Вип. 34. С. 116–128.
16. Лупій Т. Ф. Рушники Західного Полісся, кінця ХІХ – першої половини ХХ ст. (Технологія. Семантика. Художні особливості) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво». Львів, 2002. 20 с.

17. Лупій Т. Художньо-образна та семантична структура геометричного орнаменту західнополіських рушників. *Українська культура : минуле, сучасне, шляхи розвитку* : зб. наук. праць : наук. записки Рівнен. держ. гуманіт. ун-ту. Рівне : РДГУ, 2002. Вип. 7. С. 18–26.
18. Матейко К. Український народний одяг. К. : Наук. думка, 1977. 224 с.
19. Мойсюк О. Народне художнє ткацтво Житомирського Полісся та інтерпретація його традицій у виробничих і освітніх процесах, ХХ – поч. ХХІ століть : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства 26.00.01 «Теорія та історія культури». К., 2014. 23 с.
20. Назарчук М. В. Художнє ткацтво Волинського Полісся ХІХ – першої третини ХХ століть (Витоки. Типологія. Художні особливості) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства 17.00.06 «Декоративне і прикладне мистецтво». Львів, 2014. 21 с.
21. Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва / ред. Я. Запаско. Львів : Вид-во Львів. ун-ту, 1969. 192 с.
22. Никорак О. Українська народна тканина, ХІХ-ХХ ст. Типологія, локалізація, художні особливості : у 2 ч. Львів : Афіша, 2004. Ч. 1 : Інтер'єрні тканини : за матеріалами захід. областей України. 584 с.
23. Никорак О. Українська народна тканина, ХІХ-ХХ ст. Типологія, локалізація, художні особливості : у 2 ч. Львів : Інститут народознавства НАН України, 2023. Ч. 2 : Одягові тканини : за матеріалами захід. областей України. 608 с.
24. Ніколаєва Т. Історія українського костюма. К. : Либідь, 1996. 176 с.
25. Ніколаєва Т. Український костюм. Надія на ренесанс. К. : Дніпро, 2005. 320 с.
26. Орел Л. Поліський серпанок. *Народна творчість та етнографія*. 1980. № 5. С. 91–93.
27. Орел Л. Українські рушники : іст.-культ. дослідження. Львів : Кальварія, 2003. 230 с.
28. Орел Л. Чарівне веретено. *Чарівне веретено* : нариси / упоряд. А. Данилюк. Львів : Каменяр, 1990. С. 31–36.
29. Пономар Л. Назви одягу Західного Полісся. Київ : [б.в.], 1997. 182 с.
30. Пономар Л. Народний одяг Правобережного Полісся середини ХІХ – середини ХХ ст. : іст.-етногр. атлас : словник. К. : Бізнесполіграф, 2015. 268 с.
31. Пономар Л. Походження назв українського народного одягу на Поліссі. *Народна творчість та етнографія*. 1989. № 5. С. 33–41.
32. Сидорович С. Художня тканина західних областей УРСР. К. : Наук. думка, 1979. 156 с.
33. Скуратівський В. «Молодицям по серпаночку». *Берегиня*. К.: Рад. письм., 1987. С. 170–177.
34. Стельмашук Г. Поліські жіночі головні убори (кінець ХІХ – поч. ХХ ст.). *Народна творчість та етнографія*. 1982. № 4. С. 53–56.
35. Стельмашук Г. Традиційні головні убори українців. К. : Наук. думка, 1993. 240 с.
36. Стельмашук Г. Українське народне вбрання. Львів : Априорі, 2013. 256 с.
37. Стельмашук Г. Українські народні головні убори. Львів : Априорі, 2013. 276 с.
38. Українець А. Дубровицькі серпанки. *Велика Волинь : минуле й сучасне* / М. Дарманський (голова ред. колегії). Хмельницький, 1994. С. 378–379.
39. Українець А. Експедиційне обстеження Дубровицького району (1991-1992 рр.). *Дубровиці – 1000 років* : зб. матеріалів наук.-краєзн. конф., присвяч. 1000-річчю першої писемної згадки про м. Дубровицю, проведеної 16–17 верес. 2005 р. / ред. І. Пашук. Рівне : Перспектива, 2005. С. 142–144.
40. Українець А. Традиційний одяг Рівненщини. У 2 кн. Рівне: У фарватері істина, 2019. Кн. 1. 208 с.
41. Українське народне мистецтво. Вбрання / упоряд. С. Колос та ін. К. : Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літ-ри, 1961. 328 с.
42. Українське народне мистецтво. Тканини та вишивки / упоряд. : Н. Манучарова, С. Сидорович, І. Красицька. К.: Держ. вид-во образотворч. мистецтва і муз. літ-ри УРСР, 1960. 74 с.
43. Шевчук С. Веселка Ганни Леончук. *Жовтень*. 1980. №2. С. 159.
44. Шевчук С. Щедрий таланти. *Народна творчість та етнографія*. 1975. №1. С. 100–101.

REFERENCES:

1. Bilan M., Stelmashchuk H. (2000) *Ukrainskyi strii*. [Ukrainian clothes]. Lviv : Feniks, 328. [in Ukrainian].
2. Boltarovych Z., Kyrchiv R. (1983) *Ekspedytsiine vyvchennia Polissia*. [Expedition study of Polissya]. *Narodna tvorchist ta etnografia and Folk creativity and ethnography*, 5. 65-70 [in Ukrainian].
3. Vasina Z. (2006) *Ukrainskyi litopys vbrannia*. [Ukrainian clothing chronicle] : in 2 volumes. K. : Mystetstvo, 2003-2006. V. 2 : ХІІІ – поч. ХХ ст. 448. [in Ukrainian].
4. Verniuk Ya. (2019) «Try zironki yasni...» (Osnovni vikhy zhyttia i tvorchosti zasluzhnykh maistriv Ukrainy: Hanny Leonchuk, Uliany Kot ta Marii Shevchuk). *Monografia*. ["Three bright stars..." (The main milestones of the life and work of honored masters of Ukraine: Hanna Leonchuk, Ulyana Kot and Maria Shevchuk). Monograph]. Rivne : Volynski oberehy, 148. [in Ukrainian].

5. Hurhula I. (1966) Narodne mystetstvo zakhidnykh oblastei Ukrainy. [Folk art of the western regions of Ukraine]. K. : Mystetstvo, 80. [in Ukrainian].
6. Dekoratyvno-prykladne mystetstvo Rivnenshchyny : kolektyvna monohrafiia. [Decorative and applied art of the Rivne region: a collective monograph]. (2010) V. Vytalov (ed.). Rivne : PP DM, 224. [in Ukrainian].
7. Dudar O. (1977) Tradytsiine i suchasne poliske tkatstvo. [Traditional and modern Polish weaving]. Narodna tvorchist ta etnografia and Folk creativity and ethnography, 2. 44-50. [in Ukrainian].
8. Dudar O. (1979) Khudozhnie tkatstvo Polissia. [Artistic weaving of Polissya]. Narodni khudozhni promysly Ukrainy : zbirnyk naukovykh prats and Folk artistic crafts of Ukraine: a collection of scientific works. Yu. Hoshko (ed.). K. : Nauk. dumka, 69-78. [in Ukrainian].
9. Etnokultura Volynskoho Polissia i Chornobylska trahediia. [Ethnoculture of the Volyn Polissya and the Chernobyl tragedy]. (1996) V. Sydoruk (ed.). Rivne : Ukraina-syntezy. Vol. 1: in 2 p. Part 1, 121. [in Ukrainian].
10. Kosmina O. (2011) Tradytsiine vbrannia ukraintsev. [Traditional clothing of Ukrainians] : in 2 volumes. K. : Baltiia-Druk. V. 2. Polissia. Karpaty. [Polissya. Carpathians]. 160. [in Ukrainian].
11. Kosmina O. (2006) Ukrainske narodne vbrannia. [Ukrainian national costume]. K. : Baltiia-Druk, 64. [in Ukrainian].
12. Kostyuk L., Bukailo U. (2015) Tradytsii poliskoho serpanku : ist.-kraiezn. narys. [Traditions of the Polissya haze: historical and regional. sketch]. Rivne : Diatlyk M., 152. [in Ukrainian].
13. Lashchuk Yu. (1992) Narodne mystetstvo ukrainskoho Polissia. [Folk art of Ukrainian Polissya]. Lviv : Kameniar, 134. [in Ukrainian].
14. Lokshuk I. (2014) Oseredky tradytsiinoho khudozhnogo tkatstva rivnenskoho Polissia kintsia XX – poch. XXI stolittia. [Centers of traditional artistic weaving of the Rivne Polissya of the end of the 19th - beginning of the 21st century]. Visnyk Kharkivskoi derzhavnoi akademii dyzainu i mystetstv : zb. nauk. prats and Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts: coll. of science works. Kh. : KhDADM, 7. 23-27. [in Ukrainian].
15. Lokshuk I. (2017) Khudozhni serpankovi tkanyny : problema zberezhennia ta sproba vidtvorennia suchasnymy maistramy. [Artistic haze fabrics: the problem of preservation and the attempt of reproduction by modern masters]. Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv and Bulletin of the Lviv National Academy of Arts. Lviv : LNAM, 34. 116-128. [in Ukrainian].
16. Lupii T. (2002) Rushnyky Zakhidnogo Polissia, kintsia XIX – pershoi polovyny XX st. (Tekhnolohiia. Semantyka. Khudozhni osoblyvosti). [Towels of Western Polissia, end of the 19th - first half of the 20th century. (Technology. Semantics. Artistic features)] : avtoreferat dysertatsii kandydata mystetstvoznavstva 17.00.06 «Dekoratyvne i prykladne mystetstvo» and abstract of the thesis of the candidate of art history 17.00.06 "Decorative and applied art". Lviv, 20. [in Ukrainian].
17. Lupii T. (2002) Khudozhno-obrazna ta semantychna struktura heometrychnoho ornamentu zakhidnopoliskykh rushnykiv. [Artistic and figurative and semantic structure of the geometric ornament of Western Polissya towels] Ukrainska kultura : mynule, suchasne, shliakhy rozvytku : zb. nauk. prats : nauk. zapysky Rivnen. derzh. humanit. un-tu. and Ukrainian culture: past, present, ways of development: coll. of science works: science. notes of Rivne state humanitarian university. Rivne : RDHU, 7. 18-26. [in Ukrainian].
18. Mateiko K. (1977) Ukrainskyi narodnyi odiah. [Ukrainian folk clothes]. K. : Nauk. dumka, 224. [in Ukrainian].
19. Moisiuk O. (2014) Narodne khudozhnie tkatstvo Zhytomyrskoho Polissia ta interpretatsiia yoho tradytsii u vyrobnychkykh i osvitykh protsesakh, XX – poch. XXI stolit. [Folk artistic weaving of Zhytomyr Polissia and the interpretation of its traditions in production and educational processes, XX - beginning XXI centuries] : avtoreferat dysertatsii kandydata mystetstvoznavstva 26.00.01 «Teoriia ta istoriia kultury» and abstract of the thesis of the candidate of art history 26.00.01 "Theory and history of culture". K., 23. [in Ukrainian].
20. Nazarchuk M. (2014) Khudozhnie tkatstvo Volynskoho Polissia XIX – pershoi tretyny XX stolit (Vytoky. Typolohiia. Khudozhni osoblyvosti). [Artistic weaving of the Volynskiy Polissia of the 19th - the first third of the 20th centuries (Origins. Typology. Artistic features)] : avtoreferat dysertatsii kandydata mystetstvoznavstva 17.00.06 «Dekoratyvne i prykladne mystetstvo» and abstract of the thesis of the candidate of art history 17.00.06 "Decorative and applied art". Lviv, 21. [in Ukrainian].
21. Narysy z istorii ukrainskoho dekoratyvno-prykladnogo mystetstva. [Essays on the history of Ukrainian decorative and applied art]. (1969) Ya. Zapasko (ed.). Lviv : Vyd-vo Lviv. un-tu, 192. [in Ukrainian].
22. Nykorak O. (2004) Ukrainska narodna tkanyna, XIX-XX st. Typolohiia, lokalizatsiia, khudozhni osoblyvosti. [Ukrainian folk fabric, XIX-XX centuries. Typology, localization, artistic features]. In 2 parts. Lviv : Afisha, 1 : Interierni tkanyny : za materialamy zakhid. oblastei Ukrainy. [Interior fabrics: west by materials. regions of Ukraine]. 584. [in Ukrainian].
23. Nykorak O. (2023) Ukrainska narodna tkanyna, XIX-XX st. Typolohiia, lokalizatsiia, khudozhni osoblyvosti. [Ukrainian folk fabric, XIX-XX centuries. Typology, localization, artistic features]. In 2 parts. Lviv : Instytut narodoznavstva

- NAN Ukrainy, 2 : Odiahovi tkanyny : za materialamy zakhid. oblastei Ukrainy. [Clothing fabrics: west by materials. regions of Ukraine]. 608. [in Ukrainian].
24. Nikolaieva T. (1996) Istoriia ukrainskoho kostiuma. [History of Ukrainian costume]. K. : Lybid, 176. [in Ukrainian].
25. Nikolaieva T. (2005) Ukrainskyi kostium. Nadiia na renesans. [Ukrainian costume. Hope for a renaissance]. K. : Dnipro, 320.
26. Orel L. (1980) Poliskyi serpanok. [Polissya haze]. Narodna tvorchist ta etnografia and Folk creativity and ethnography, 5. 91-93. [in Ukrainian].
27. Orel L. (2003) Ukrainski rushnyky : ist.-kult. doslidzhennia. [Ukrainian towels: history and cult. research]. Lviv : Kalvariia, 230. [in Ukrainian].
28. Orel L. (1990) Charivne vereteno. [The magic spindle]. Charivne vereteno. Narysy and The magic spindle. Essays. A. Danyliuk (ed.). Lviv : Kameniar, 31-36. [in Ukrainian].
29. Ponomar L. (1997) Nazvy odiahu Zakhidnoho Polissia. [Names of clothes of Western Polissya]. Kyiv : [b.v.], 182.
30. Ponomar L. (2015) Narodnyi odiah Pravoberezhnoho Polissia seredyny XIX – seredyny XX st. [Folk clothing of the Right Bank Polissya of the mid-19th - mid-20th centuries]. Ist.-etnohr. atlas. Slovnyk and Hist.-ethnogr. atlas. Dictionary. K. : Biznespolihraf, 268. [in Ukrainian].
31. Ponomar L. (1989) Pokhodzhennia nazv ukrainskoho narodnoho odiahu na Polissi. [The origin of the names of Ukrainian folk clothes in Polissya]. Narodna tvorchist ta etnografia and Folk creativity and ethnography, 5. 33-41. [in Ukrainian].
32. Sydorovych S. (1979) Khudozhnia tkanyna zakhidnykh oblastei URSR. [Artistic fabric of the western regions of the Ukrainian SSR]. K. : Nauk. dumka, 156. [in Ukrainian].
33. Skurativskiy V. (1987) „Molodytsiam po serpanochku”. [“Well done to the haze”]. Berehynia : khudozhni opovidi ta novely and Berehynia: short stories and short stories. K. : Radianskyi pysmennyk, 170-177. [in Ukrainian].
34. Stelmashchuk H. (1982) Poliski zhinochi holovni ubory (kin. XIX – poch. XX st.). [Polissya women's headdresses (late 19th - early 20th centuries)]. Narodna tvorchist ta etnografia and Folk creativity and ethnography, 4. 53-56 [in Ukrainian].
35. Stelmashchuk H. (1993) Tradytiini holovni ubory ukraintiv. [Traditional headdresses of Ukrainians]. K. : Nauk. dumka, 240. [in Ukrainian].
36. Stelmashchuk H. (2013) Ukrainske narodne vbrannia. [Ukrainian national costume]. Lviv : Apriori, 256. [in Ukrainian].
37. Stelmashchuk H. (2013) Ukrainski narodni holovni ubory. [Ukrainian folk headdresses]. Lviv : Apriori, 276. [in Ukrainian].
38. Ukrainets A. (1994) Dubrovytski serpany. [Haze in Dubrovytsia]. Velyka Volyn : mynule y suchasne and Big Volyn: past and present. M. Darmanskyi (ed.). Khmelnytskyi-Iziaslav-Shepetivka, 378-379. [in Ukrainian].
39. Ukrainets A. (2005) Ekspedytsiine obstezhennia Dubrovytskoho raionu v 1991-1992 rr. [Expedition survey of Dubrovytsia district in 1991-1992]. Dubrovytsi – 1000 rokiv : zb. materialiv nauk.-kraiezn. konf., prysviach. 1000-richchiu pershoi pysemnoi zghadky pro m. Dubrovytsiu, provedenoii 16-17 veres. 2005 r. and Dubrovytsia - 1000 years: coll. materials of scientific and regional conf., dedicate. On the 1000th anniversary of the first written mention of Dubrovytsia, held on September 16-17, 2005. Rivne, 142-144. [in Ukrainian].
40. Ukrainets A. (2019) Tradytiini odiah Rivnenshchyny. [Traditional clothes of the Rivne region]. In 2 books. Rivne: U farvateri istyna, 1. 208. [in Ukrainian].
41. Ukrainske narodne mystetstvo. Vbrannia. [Ukrainian folk art. Clothes]. (1961) S. Kolos (ed.). K. : Derzh. vyd-vo obrazotvorch. mystetstva i muz. lit-ry, 328. [in Ukrainian].
42. Ukrainske narodne mystetstvo. Tkanyny ta vyshyvky. [Ukrainian folk art. Fabrics and embroideries]. (1960) N. Manucharova, S. Sydorovych, I. Krasyska (ed.). K. : Derzh. vyd-vo obrazotvorch. mystetstva i muz. lit-ry URSR, 74. [in Ukrainian].
43. Shevchuk S. (1980) Veselka Hanny Leonchuk. [Hanna Leonchuk's rainbow]. Zhovten and October, 2. 159. [in Ukrainian].
44. Shevchuk S. (1975) Shchedryi talent. [Generous talent]. Narodna tvorchist ta etnografia and Folk creativity and ethnography, 1. 100-101. [in Ukrainian].

УДК 7.03 (477.8)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-17>

Тарас СТЕПАНЧУК

аспірант 2 курсу спеціальності 034 Культурологія ОНП Соціокультурна аналітика, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Волі, 13, м. Луцьк, Волинська обл., Україна, 43025
ORCID: 0009-0000-0133-4887

Бібліографічний опис статті: Степанчук, Т. (2024). Тенденції розвитку сучасного волинського живопису: семантико-комунікативний аспект. *Fine Arts and Cultural Studies*, 4, 124–129, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-17>

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ВОЛИНСЬКОГО ЖИВОПИСУ: СЕМАНТИКО-КОМУНІКАТИВНИЙ АСПЕКТ

У статті на прикладі творчості молодих митців проаналізовано семантико-комунікативну характерність у сучасному живопису Волині. Висвітлено загальну соціокультурну панораму формування волинських художників. Охарактеризовано семантико-комунікативну характерність їх творчості на прикладі доробку окремих митців.

Мета статті – виявити основні семантичні та комунікативні особливості у творчості молодих волинських художників.

Методологія дослідження ґрунтується на принципах та інструментах аналізу і синтезу, системного, типологічного, історичного, логічного, мистецтвознавчого та культурологічного аналізу.

Наукова новизна. дослідження полягає у створенні концепції розвитку мистецтва на Волині як соціокультурного та комунікативного явища. Проаналізовано численні мистецькі твори, що становлять культурні фонди сучасної Волині.

Висновки. Соціокультурна ситуація в Україні у 1990–2000-х рр. створила нові семантико-комунікативні характеристики у сфері мистецтва, що сповна проявилася у творчості митців, процес становлення особистості яких співпав з новими тенденціями в житті суспільства. У сучасному живопису Волині, як це показово представлено на прикладі молодих митців, домінують духовно-релігійна, пейзажна та абстрактна семантичні сфери, а духовно-релігійні принципи та відгук на реалії сьогодення є стрижнями комунікативного процесу. При цьому семантико-комунікативний сенс індивідуальної творчості та образотворчого мистецтва в цілому є не окресленим, а має множинні перспективи у соціокультурному часо-просторі.

Ключові слова: образотворче мистецтво, семантика твору, сприйняття, студентська молодь, митець, виставковий процес, сучасне суспільство.

Taras STEPANCHUK

graduate student of the 2nd year of the specialty 034 Culturology Educational Scientific Program Sociocultural analytics, Lesia Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025
ORCID: 0009-0000-0133-4887

To site this article: Stepanchuk, T. (2024). Tendentsii rozvytku suchasnoho volynskoho zhyvopysu: semantyko-komunikatyvnyi aspekt [Trends in the development of modern Volyn painting: semantic and communicative aspect]. *Fine Arts and Cultural Studies*, 4, 124–129, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-17>

DEVELOPMENT TENDENCIES OF MODERN VOLYN PAINTING: SEMANTIC AND COMMUNICATIVE ASPECT

The article analyzes the semantic-communicative characteristics of modern painting in Volyn on the example of the work of young artists. The general socio-cultural panorama of the formation of young Volyn artists is highlighted. The semantic-communicative character of their work is characterized on the example of the products of individual artists.

The purpose of the article is to identify the main semantic and communicative features in the work of young Volyn artists.

The research methodology is based on the principles and tools of analysis and synthesis, systematic, typological, historical, logical, artistic and cultural analysis.

A scientific innovation of the research lies in the creation of the concept of art development in Volyn as a socio-cultural and communicative phenomenon. Numerous works of art that make up the cultural funds of modern Volyn are analyzed.

Conclusions. *The socio-cultural situation in Ukraine in the 1990s–2000s created new semantic and communicative characteristics in the field of art, which was fully manifested in the work of artists whose personality development coincided with new trends in society. In the modern painting of Volyn, as it is demonstrably presented on the example of young artists, spiritual-religious, landscape and abstract semantic spheres dominate, and spiritual-religious principles and a response to the realities of today are the core of the communicative process. At the same time, the semantic-communicative meaning of individual creativity and fine art as a whole is not defined, but has multiple perspectives in socio-cultural time-space.*

Key words: *fine art, semantics of the work, perception, student youth, artist, exhibition process, modern society.*

Актуальність проблеми. Швидкі зміни в соціокультурному часо-просторі сучасності сприяють жанровій і стилістичній різноманітності, а також змінам у комунікації в художній творчості. У контексті образотворчого мистецтва особливий інтерес викликає творчість митців, чий розвиток припав на початок 1990-х років, коли з'явилися нові тенденції, що продовжували розвиватися. Тому вивчення творчості молодих художників з конкретного регіону, зокрема Волині, через призму взаємодії суспільного та індивідуального аспектів є ключовим для розуміння шляхів розвитку національної культури за останні роки та її майбутніх перспектив. Це підкреслює актуальність теми та її теоретичну важливість.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження сучасного волинського живопису здійснювалися різними українськими мистецтвознавцями, культурологами та істориками мистецтва. Зокрема образотворче Волині в його історичному розрізі є предметом низки досліджень В. Пуцка (Putsko, (2004)), Т.Кари-Васильєвої (Kara-Vasylieva, (2006)). Сучасний етап висвітлюється насамперед у критичних дописах мистецтвознавиці З. Навроцької, відгуках у періодичній пресі та Інтернет-виданнях, в окремих наукових публікаціях В. Виткалова і С. Виткалова (Vytkalov, (2011), Vytkalov, (2015), а також автора цієї статті. Водночас творчість молодих художників Волині досі не була предметом спеціального дослідження.

Метою нашого дослідження є виділення основних семантико-комунікативних особливостей у творчості молодих художників Волині.

Виклад основного матеріалу дослідження. Щоб виявити характерні риси творчості молодих художників, спершу необхідно проаналізувати історико-соціокультурні умови їхнього становлення. Період 1990–2000-х років відкрив нові можливості для самореалізації митців, які раніше були недоступні в суспільстві. Це стало підґрунтям для формування нової генерації художників.

По-перше, це усунення *семантико-ідеологічних* рамок і кліше, притаманних для попередньої епохи. Відійшла в минуле епоха соцреалізму, а разом із нею – формальне висвітлення колись актуальної дійсності, в якій особистість трактувалася як *об'єкт* ідеологічного впливу (семантичним символом якого можна вважати знаменитих «робочого» і «колгоспницю») і нівелювалася її *суб'єктна* позиція, в результаті чого порушувалася природна суб'єкт-суб'єктна комунікація.

Сплеск свободи висловлювання, який почався на початку 1990-х років, призвів до виникнення нових семантичних напрямків у мистецтві загалом і в образотворчому мистецтві зокрема. Це, зокрема, відобразилося в національному контексті, який охоплює періоди від праукраїнського Трипілля до сучасних інтерпретацій давнього символізму через різні регіональні особливості, такі як гуцульський і поліський. Національна тематика також актуалізувалася через символіку українського козацтва, яка знайшла відображення в народних картинах («Козак Мамай», «Козак і дівчина» та ін.), що вплинула на зміст сучасних творів.

Релігійна тематика, в свою чергу, знову стала важливою, зокрема через ренесанс церкви як духовного інституту. Новий етап розвитку іконопису, який виник після тривалої перерви, набув як функціонального застосування, так і виходу за межі церковних рамок, підлягаючи загальній тенденції секуляризації. Це відображає наповнення світського живопису релігійною символікою.

Останнім значущим аспектом є вічна тема філософського Еґо митця, яка знайшла своє відображення в постмодерному світосприйнятті, відображаючи як реалістичні, так і спотворені зображення епохи.

По-друге, це налагодження процесу суб'єкт-суб'єктної комунікації, в результаті чого у митців з'явилася можливість вільно висловлювати власні переконання, а також розкриття комунікативних горизонтів – твори великого ряду митців стали виставлятися за кордоном.

На жаль, у соціокультурному контексті 1990–2000-х років існували й певні недоліки, які з часом переросли в негативні тенденції. Основною проблемою була практична відсутність системного мистецького менеджменту, що спричинило спотворення природного балансу між талантом і можливостями його реалізації. Попри ці труднощі, це десятиліття стало періодом різноманіття і новаторства, відзначеним коливаннями між захопленням свободою творчості та ослабленням традиційних цінностей. Саме в цей період формувалися семантико-комунікативні особливості сучасного соціокультурного контексту.

Перш ніж перейти до аналізу семантико-комунікативних характеристик творчості митців, чий розвиток відбувався в описаній соціокультурній ситуації, необхідно визначити значення термінів, які ми використовуємо в цьому контексті.

Семантику твору образотворчого мистецтва трактуємо як його смислове значення, виражене художніми засобами. Для поглиблення цього розуміння екстраполюємо у сферу мистецтвознавства мовознавче твердження про те, що семантика, в широкому значенні слова – це «аналіз відношення між мовними виразами і світом, реальним або уявним, а також саме' це відношення... і сукупність таких відношень (так, можна говорити про семантику деякої мови). Це відношення полягає в тому, що мовні вирази... означають те, що є у світі...» (Averianova, 2017). Оскільки створення художніх образів відбувається через різні системи вираження – поетичну, музичну, архітектурну, малярську, – розглянемо цю проблему з урахуванням особливостей кожної з них. Семантика образотворчого мистецтва аналізує відносини між малярськими виразами та світом (як реальним, так і уявним). Художні вирази-знаки демонструють те, що художник сприймає у світі, при цьому семантика образотворчого мистецтва дозволяє реципієнту ширше інтерпретувати ці вирази порівняно з вербальним висловлюванням. Митець використовує малярську мову для передачі різноманітної інформації про континуум, який формує як зовнішній світ, так і внутрішній світ його творчої особистості. При цьому актуалізація семантики мистецького твору відбувається за допомогою стрижневих образних одиниць, які набувають ролі семантичних символів, а рівень

інформаційного потенціалу твору залежить від співвідношення того чи іншого знаку-символу у мові малярства та підготовленості реципієнта до його «зчитування».

Комунікативність образотворчого мистецтва визначаємо як процес психоемоційного та духовно-інтелектуального впливу твору на реципієнта. Сила цього впливу, на нашу думку, залежить від таких факторів, що характеризують реципієнта: 1) ознайомленість у мові даної живописної традиції; 2) духовний рівень; 3) інтелектуальний рівень; 4) смаки та уподобання; 5) емоційний стан. Щодо твору образотворчого мистецтва, то у семіотичному ракурсі на процес комунікації впливає переважаюча «включеність» твору у традицію, щоб бути «прочитаним» або переважаюча новизна, щоб викликати сильний інтерес та множинні варіанти інтерпретації. При цьому повна зрозумілість або повна незрозумілість, як правило, лишають реципієнта байдужим, а твір впливу не справляє. Емоційна сила комунікації залежить таких факторів як 1) актуальність сюжету для психоемоційних потреб особистості; 2) емоційний вплив барвової палітри твору та ін.

Соціокультурні зміни в Україні у 1990–2000-х роках внесли суттєві зміни у сферу мистецтва, які знайшли відображення в творчості митців, що розвивалися в цей період. Митці з Волині, які почали свою кар'єру у цей час, серед яких молоді таланти як Наталя Мелесь, Роман Петрук, Оксана Свіжак, Віктор Швець та Андрій Діхтярук, стали відомими не лише в Україні, а й за її межами. У цьому контексті особливу увагу варто приділити творчості двох з цих митців, чия діяльність демонструє різні семантико-комунікативні особливості..

У 1990-х роках з'явилася творча постать Наталії Мелесь, яка досягла успіху як у волинському, так і в київському культурних середовищах. Це приклад художника, який знаходить своє місце та реалізує себе, не зважаючи на географічні кордони, у власному унікальному просторово-часовому вимірі.

Наталя Мелесь навчалась в Інституті мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки, після чого прагнення самовдосконалення привело в alma mater українських художників – Національну академію образотворчого мистецтва та архітектури, яку закінчила у 2009 році у майстерні народного

художника України Миколи Стороженка, до котрого має особливий пієтет. Сьогодні мисткиня активно бере участь у мистецькому процесі, і її жанрова палітра охоплює широкий спектр, від іконопису до плакатних творів на актуальну тему протидії російській агресії. Вона бере участь у ряді виставок, серед яких «Україна від Трипілля до сьогодні в образах сучасних художників», що проводиться напередодні Дня Соборності України в Києві; «Поліський край у творах живопису» «Обереги», «Божий дар» у Луцьку, на яких представлені результати пленерів; а також всеукраїнська антивоєнна миротворча виставка «Надія» до Міжнародного дня миру в Києві та інші події.

Щоб краще зрозуміти семантико-комунікативні аспекти творчості Наталі Мелесь, було проведено інтерв'ю, на яке мисткиня відгукнулася з властивою їй люб'язністю та душевністю.

Під час розмови стало ясно, що, незважаючи на різноманітність жанрів у її творчості, Наталія Мелесь віддає перевагу іконопису та монументальному живопису, використовуючи левкаси та олійні фарби. Щодо стильових орієнтирів, вона віддає перевагу українському бароко XVI століття, поєднаному з сучасними стилістичними тенденціями. Художниця зазвичай уникає самооцінки і більше говорить про свої улюблені роботи, які пов'язані з приємними моментами в житті. Водночас вона наголошує, що «професіоналізм повинен бути присутній у всьому».

Наталія Мелесь вважає, що роль митця в сучасних умовах полягає в актуалізації семантико-комунікативних процесів, зазначаючи: «Місія митця в тому, щоб, дивлячись на картину, людина задумувалася і робила висновки». Вона підходить до питання взаємодії між академічним мистецтвом і ширшим загалом з філософською перспективи, відзначаючи, що кожен митець має свою аудиторію. Художниця вважає, що нове покоління молодих художників, що працюють у різних стилях, може допомогти українському суспільству подолати цю прірву. В контексті менеджменту мистецтва Наталія Мелесь зауважила: «В Україні лише починається робота в цьому напрямку. Такі аспекти повинні існувати. Митець повинен зосереджуватися на створенні творів, а не на їхній рекламі та продажу».

Аналізуючи семантику творів Наталі Мелесь, можна відзначити, що в її основній сфері духовно-релігійної тематики домінують богородичні сюжети, а також зображення Христа і святого Миколая. Тема материнства як духовного феномена яскраво відображена в картинах, де прослідковується релігійний вплив; сучасна жінка та її дитина представлені разом з німфами святих, що свідчить про процес секуляризації. Важливими семантичними знаками є релігійні символи, такі як голуб і риба. Ця тематична сфера в картинах художниці демонструє особливу просвітленість та вічну жіночність, що є важливими аспектами семантико-комунікативного характеру її творчості.

Протилежну семантико-комунікативну характерність складають роботи, написані як відгук на російську агресію в Україні. Це, зокрема, картина «Той, хто прийшов з мечем», представлена на виставці «Надія». Символ російської агресії показаний як змії і сатана з червоною зіркою, якого досягає золота стріла – український тризуб. Цей символічний сюжет, що є гостро-актуальним у вітчизняному сьогодні, викликає у реципієнтів особливо сильний відгук.

Такі різні грані у семантико-комунікативної характерності творів Наталі Мелесь, але кожна із них проходить крізь серце мисткині. А на питання «У чому бачите семантико-комунікативний сенс власної творчості та образотворчого мистецтва в цілому?» художниця відповіла: «Не малювати не можу».

Серед представників молодшого покоління митців Андрій Діхтярук, випускник Інституту мистецтв Волинського національного університету імені Лесі Українки (2009), зараз є викладачем кафедри образотворчого мистецтва цього ж навчального закладу. Він активно бере участь у виставках обласного та державного рівнів, таких як «День художника» у Києві та «Меморіал Куїнджі» в Маріуполі. Становлення митця відбулося в 2000-х роках, а його основними авторитетами стали Кость Борисюк, Любомир Медвідь, Дмитро Стецько і Михайло Деян. Серед його найвідоміших творів – «Соняшники», «Собор Петра і Павла», а також «Килим», «Натюрморт з часником», «Натюрморт з пляшками», етюд «Весняний» та пейзаж «Сонце сідає». Найбільш значущим для себе циклом Андрій Діхтярук вважає «Шлях».

В інтерв'ю з Андрієм Діхтяруком були виявлені основні переконання митця, які формують семантико-комунікативні характеристики його творчості. Він визначає пріоритетним напрямком у своїй творчості розвиток пейзажного живопису з урахуванням сучасних світових тенденцій. Щодо стилю, Андрій Діхтярук акцентує увагу на постмодернізмі, включаючи як абстрактний фігурований, так і нефігурований живопис.

Андрій Діхтярук висловив свою думку щодо розвитку світського та сакрального мистецтва, їх диференціації та взаємодоповнення, а також процесів секуляризації, зауваживши: «Без чіткого поділу сучасного образотворчого мистецтва важко визначити критерії для оцінки сакрального і світського, актуального і неактуального тощо. Це питання слід досліджувати мистецтвознавцям». Очевидно, що це є важливим для найближчого майбутнього, оскільки процес секуляризації значно розвинувся протягом останніх двадцяти п'яти років.

На відміну від інтровертної позиції Наталії Мелесь, Андрій Діхтярук бачить місію митця в активній реакції на суспільні події. Він вважає, що не є необхідним подолання прірви між академічним мистецтвом і широким загалом. Як зазначає художник, «повинен відбутися поділ мистецтва: мистецтво як високоінтелектуальний продукт і мистецтво для масового глядача». Ми не можемо повністю погодитися з цією позицією, оскільки твори образотворчого мистецтва можуть бути зрозумілі навіть непідготовленим глядачам, якщо вони мають високий емоційно-комунікативний потенціал. Важливим залишається питання: як залучити звичайного глядача до виставок? Мабуть, доречним є зауваження Діхтярука щодо розви-

тку менеджменту мистецтва: «Поява високоосвіченого посередника між художником і глядачем дозволить створити артпринк в Україні».

Висновки і перспективи досліджень. Таким чином, у сучасному живопису Волині, як це яскраво демонструється через роботи молодих митців, переважають духовно-релігійна, пейзажна та абстрактна семантичні сфери. Духовно-релігійні принципи та реакція на сучасність формують основні осі комунікативного процесу. Сучасний волинський живопис є важливою складовою української культурної спадщини, зокрема в контексті семантико-комунікативного аспекту. Можемо виокремити такі ключові тенденції: пошук національної ідентичності: митці Волині активно звертаються до національної символіки, традицій і фольклору, відображаючи це у своїх творах. Вони використовують національні кольори, орнаменти та мотиви, що підсилюють комунікативний аспект їхнього мистецтва; експеримент із формою і змістом: молоді митці Волині часто експериментують із новими формами вираження, поєднуючи традиційні та сучасні техніки. Це дозволяє передати глибокі емоції та сенси, роблячи їх зрозумілими для сучасного глядача; соціально-політична тематика: багато творів сучасних волинських художників відображають актуальні соціально-політичні події, такі як війна в Україні, боротьба за незалежність та свободу. Це підкреслює важливість мистецтва як засобу комунікації та рефлексії суспільних настроїв; розширення міжрегіональної ідентичності: волинські художники не обмежуються лише локальними темами, а виходять на національний та міжнародний рівень, інтегруючи свої роботи в ширший контекст світового мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Авер'янова Н.М. Консолідуєчий потенціал українського мистецтва: формування духовно-світоглядних засад українства. *Актуальні проблеми філософії та соціології*. 2017. Випуск 17. С. 3–6. URL: <https://dspace.onua.edu.ua/server/api/core/bitstreams/54e3da49-1be6-4a61-80df7cabac0f6f96/content>
2. Виткалов В. Г. Незабутні постаті волинського образотворення: К. Литвин (1938–1998). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 17. Том 1. Рівне : РДГУ, 2011. С. 291–302.
3. Виткалов С.В. Культурно-мистецький розвиток Волині: історичний ракурс та порівняльна характеристика. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. Вип. 21. Том 2. Рівне : РДГУ, 2015. С. 130–135.
4. Галерея мистецтв. Художники. Події. Волинь. Володимир Марчук. [Електронний ресурс]. Режим доступу : <http://www.volart.com.ua/>.
5. Голубець О. М. Українське мистецтво ХХ століття. Львів: Вид-во «Колір ПРО», 2022. 200 с.
6. Горбатенко Л. П. Асоціативно-образний живопис як самобутній напрям нефігуративного образотворчого мистецтва. *АРТ-платФОРМА: альманах*. Київ : КМАЕЦМ, 2021. Вип. 1 (3). С. 361–370.

7. Кара-Васильєва Т. Нові підходи до історії українського мистецтва ХХ сторіччя. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія. Зб. наук. пр. з мистецтвознавства і культурології*. Редкол.: В. Сидоренко (голова) та ін. К., 2006. С. 145–165. URL: <http://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/MIST-3.PDF>
8. Криволапов М.О. Про мистецтво та художню критику України ХХ століття: Вибрані статті різних років. Книга перша: Формування та розвиток національної мистецької школи і мистецтвознавчої науки в Україні ХХ століття. Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: Видавничий дім А+С, 2006. 268 с. URL: http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Krivozapov_part-1.pdf
9. Міронова Т. Основні напрями українського мистецтва 1990–2020 років: художня мова, форми та виражальні засоби – стан дослідженості проблеми. *Сучасне мистецтво*. 2021. Вип. 17. С. 175–182.
10. Олійник О. Національна ідентичність (етнічна). *Мала енциклопедія етнології/етнодержавознавства/НАН України*. Ін-т держави і права ім. В.М. Корецького; редкол.: Ю.І.Римаренко (відп. ред.) та ін. К.: Генеза, 1996. 942 с. С. 98.
11. Пуцко В. Волинь в історії українського іконопису ХVІ – ХVІІІ ст. *Волинська ікона: дослідження та реставрація: Матеріали ХІ міжнар. наук. конф.*, м. Луцьк, 3–4 листопада 2004 року: Наук. зб. Луцьк, 2004. С. 49–59.
12. Собкович О. Сучасне актуальне мистецтво в художній критиці Києва початку ХХІ століття. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 34. Т. 4. С. 50–57.
13. Юр М. Абстрактний живопис України: світові тенденції та національні традиції. *Сучасне мистецтво*. 2009. Вип. 6. С. 90–103.

REFERENCES:

1. Averianova N.M. (2017) Konsoliduiuchyi potentsial ukrainskoho mystetstva: formuvannia dukhovno-svitohliadnykh zasad ukrainstva [Consolidating potential of Ukrainian art: formation of spiritual and ideological foundations of Ukrainians]. *Aktualni problemy filosofii ta sotsiologii*. Vypusk 17. S. 3–6. URL: <https://dspace.onua.edu.ua/server/api/core/bitstreams/54e3da49-1be6-4a61-80df-7cabac0f6f96/content> [in Ukrainian].
2. Vytkalov V. H. (2011) Nezabutni postati volyns'koho obrazotvorennia [Unforgettable figures of Volyn iconography]. *Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku*, 17. Tom 1, 291–302 [in Ukrainian].
3. Vytkalov S.V. (2015) Kul'turno-mystets'kyi rozvytok Volyni: istorychnyy rakurs ta porivnyal'na kharakterystyka [Cultural-artistic development of Volyn: historical perspective and comparative characteristics]. *Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku*, 21. Tom 2, 130–135 [in Ukrainian].
4. Halereya mystetstv. Khudozhnyky. Podiyi. Volyn'. Volodymyr Marchuk. [Elektronnyy resurs]. Rezhym dostupu : <http://www.volart.com.ua/> [in Ukrainian].
5. Holubets O. M. (2022). Ukrainske mystetstvo XX stolittia [Ukrainian art of the 20th century]. Lviv : Vyd-vo «Kolir PRO». 200 p. [in Ukrainian].
6. Horbatenko L. P. (2021). Asosiatyvno-obraznyi zhyvopys yak samobutnii napriam nefihuratyvnoho obrazotvorchoho mystetstva [Associative-figurative painting as an original direction of non-figurative fine art]. *ART-platFORM : almanac*. Kyiv : KMAETsM. Vol. 1 (3). Pp. 361–370 [in Ukrainian].
7. Kara-Vasylieva T. (2006) Novi pidkhody do istorii ukrainskoho mystetstva KhKh storichchia [New Approaches to the History of Ukrainian Art of the Twentieth Century]. *MIST: Mystetstvo, istoriia, suchasnist, teoriia*. Zb. nauk. pr. z mystetstvosnavstva i kulturolohii. Redkol.: V. Sydorenko (holova) S. 145–165. URL: <http://mari.kyiv.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/MIST-3.PDF> [in Ukrainian].
8. Krivozapov M.O. (2006) Pro mystetstvo ta khudozhniu krytyku Ukrainy KhKh stolittia: Vybrani statii ryznykh rokiv. [On the art and art criticism of twentieth-century Ukraine: Selected articles from different years]: Knyha persha: Formuvannia ta rozvytok natsionalnoi mystetskoï shkoly i mystetstvosnavchoï nauky v Ukraini KhKh stolittia / Instytut problem suchasnoho mystetstva Akademii mystetstv Ukrainy. Kyiv: Vydavnychiy dim A+S, 268 s.: il. URL: http://www.mari.kiev.ua/sites/default/files/inline-images/pdfs/Krivozapov_part-1.pdf [in Ukrainian].
9. Mironova T. (2021). Osnovni napriamy ukrainskoho mystetstva 1990–2020 rokiv : khudozhnia mova, formy ta vyrazhalni zasoby – stan doslidzhenosti problemy [The main directions of Ukrainian art 1990–2020 : artistic language, forms and means of expression – the state of research of the problem]. *Modern Art*. Vol. 17. Pp. 175–182 [in Ukrainian].
10. Oliinyk O. (1996) Natsionalna identychnist (etnichna) [National identity (ethnicity)]. *Mala entsyklopediia etnoderzhavoznavstva / NAN Ukrainy*. In-t derzhavy i prava im. V.M. Koretskoho; redkol.: Yu.I.Rymarenko (vidp. red.) ta in. K.: Heneza, 942 s. S. 98. [in Ukrainian].
11. Putsko V. (2004) Volyn' v istoriyi ukrayins'koho ikonopysu 16-18st. [Volyn in the history of Ukrainian icon painting of the 16th - 18th centuries]. *Volyns'ka ikona: doslid-hennya ta restavratsiya: Materialy KHI mizhnar. nauk. konf.*, 3. S. 49–59 [in Ukrainian].
12. Sobkovych O. (2020). Suchasne / aktualne mystetstvo v khudozhnii krytytsi Kyieva pochatku ХХІ stolittia [Modern / topical art in art criticism of Kyiv at the beginning of the 21st century]. *Current issues of humanitarian sciences*. No. 34. Vol. 4. Pp. 50–57 [in Ukrainian].
13. Yur M. (2009). Abstraktnyi zhyvopys Ukrainy: svitovi tendentsii ta natsionalni tradytsii [Abstract painting of Ukraine: world trends and national traditions]. *Modern art: scientific collection*. Vol. 6. Pp. 90–103 [in Ukrainian].

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 78:378.4НМАУ:37.014.25]:[78.06:659.127](477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-18>

Віктор БОНДАРЧУК

доктор мистецтвознавства, професор, проректор з навчальної роботи, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1–3/11, м. Київ, Україна, 02000

ORCID: 0000-0003-2796-6676

Бібліографічний опис статті: Бондарчук, В. (2024). Культуротворчі процеси в сучасній Україні. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 130–137, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-18>

КУЛЬТУРОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ

У нинішній суспільній ситуації, коли зазнали краху принципи соціальної рівності, нового смислу набуває феномен ідентичності, пов'язаний з утвердженням, сутнісних ознак етносу, нації, народу, державності, а поряд з ним – і феномен інішування як нерозуміння, невизнання і несприйняття іншого. Вони потребують всебічного аналізу з погляду їх «приживання», побутування й поширення в соціокультурних реаліях українського суспільства.

Мета статті – охарактеризувати культуро-, націє-, державотворчі процеси в сучасній Україні з урахуванням історичного контексту: порушення прав і свобод українців, руйнації світоглядних моделей, анексії території та привласнення національної родової спадщини.

Методологічну основу становить культурно-історичний аналіз процесів культуротворення в сучасній Україні, її інтеграції в європейський простір як рівноправного партнера.

Наукова новизна полягає в розкритті сутності феноменів інішування й ідентичності, сучасних тенденцій в розвитку національної культури.

Висновки. Розглянуто феномен соціальної справедливості, рівності прав та свобод у вимірі культуро-, націє- та державотворення сучасності. Наголошено на необхідності перманентного переосмислення явищ соціокультурного простору з подальшим висвітленням їхньої семантичної сутності. Розкрито зміст феноменів інішування й ідентичності, виявлено їхній вплив на процеси сучасного культуротворення в Україні; підкреслено, що символічне інішування і зневаження інших характеристик, приписування народу, нації та цінностям культури ознак меншовартості й ворожості сприяють формуванню ненависницьких ідей, передумов насильницької боротьби. З'ясовано, що ознаки дискримінації чітко представлені в історії, релігії, культурі будь-якої нації, держави, етнічної групи і мають системний характер як результат політичної, економічної та культурної агресії. Окреслено основні ризики і загрози, що постають перед українським суспільством в умовах воєнної агресії. Зазначено, що ескалацію насилля у ХХІ столітті потрібно розглядати як загальну загрозу людству, що веде до воєн і геноциду. Сутність процесів культуротворення в сучасній Україні становить її інтеграція в європейський простір, а також її визнання у світі як рівноправного партнера. Державна суверенність України, її етнічна самобутність, національна ідентичність і культурна суб'єктність перебувають сьогодні на історичному зламі, захищаючи ціннісні орієнтири майбутнього українського народу. Оптимістичні перспективи для українців полягають у тому, щоб досягти паритетності в геополітичному діалозі, стати рівноправним партнером, повернути втрачену історію українського народу і карбувати нову сторінку в утвердженні національної свідомості. Необхідно зміцнювати в українському суспільстві ідею захисту, збереження і збагачення національної спадщини, осмислювати ключові феномени в політичному, економічному і культурному житті. Завдання подальших наукових досліджень – представити культурну спадщину українців, розкрити її перспективи, що дасть змогу обстоювати суб'єктність України.

Ключові слова: процес культуротворення, феномен ідентичності, інішування, національна належність, державотворення.

Viktor BONDARCHUK

Doctor of Arts, Professor, Vice-President for Academic Work, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1–3/11, Architect Gorodetsky St, Kyiv, Ukraine, 02000

ORCID: 0000-0003-2796-6676

To cite this article: Bondarchuk, V. (2024). Kulturotvorchi protsesi v suchasni Ukraini [The cultural creative processes in modern Ukraine]. *Fine Arts and Cultural Studies*, 4, 130–137, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-18>

THE CULTURAL CREATIVE PROCESSES IN MODERN UKRAINE

In the current social situation, where the principles of social equality have collapsed, the phenomenon of identity, associated with the affirmation of the essential features of ethnicity, nation, people, and statehood, acquires new meaning. Alongside it, the phenomenon of othering, characterized by misunderstanding, non-recognition, and non-acceptance of the other, also becomes significant. These phenomena require comprehensive analysis from the perspective of their «adoption», existence, and dissemination within the sociocultural realities of Ukrainian society.

The purpose of the Paper. *The aim of this work is to characterize the cultural, national, and state-building processes in modern Ukraine, taking into account the historical context: the violation of Ukrainians' rights and freedoms, the destruction of worldview models, the annexation of territories, and the appropriation of national ancestral heritage.*

Methodology. *The methodological basis is the cultural-historical analysis of cultural creation processes in modern Ukraine, its integration into the European space as an equal partner.*

Scientific Novelty. *The scientific novelty lies in revealing the essence of the phenomena of othering and identity, as well as modern trends in the development of national culture.*

Conclusions. *This study focuses on the phenomenon of social justice, equality of rights and freedoms in the dimension of culture -creating, nation-building and state formation processes that take place in current time. Attention is paid to the need for permanent rethinking of phenomena that concern the socio-cultural space with further clarification of their semantic essence. The content of the phenomena of othering and identity is revealed from the point of view of their influence on the processes of contemporary cultural creation in Ukraine. The author emphasizes that symbolic othering and disdain of other characteristics, attribution of signs of inferiority and hostility to the people, nation, and cultural values contribute to the formation of hateful ideas, prerequisites for violent struggle. The article draws attention to such important factors that allow measuring the signs of discrimination as a result of political, economic and cultural aggression and which are always clearly presented in the history, religion, culture of any nation, state, ethnic group and have a systemic significance as well as nature. Such definitions make it possible to outline the main risks and threats facing Ukrainian society in the conditions of military aggression. The conclusion that follows from the above proves that the escalation of violence in the 21st century should be considered as a general threat to humanity, leading to wars and genocide. The essence of the processes of cultural creation in modern Ukraine is its integration into the European space, as well as its recognition in the world as an equal partner. The state sovereignty of Ukraine, its ethnic identity, national identity and cultural subjectivity are today at a historical turning point, protecting the value orientations of the future Ukrainian people. Optimistic prospects for Ukrainians are to achieve parity in the geopolitical dialogue, to become an equal partner, to return the lost history of the Ukrainian people and to mark a new page in the affirmation of national consciousness. It is necessary to strengthen the idea of protection, preservation and enrichment of the national heritage in Ukrainian society, to understand the key phenomena in political, economic and cultural life. The task of further scientific research is to present the cultural heritage of Ukrainians, to reveal its perspectives, which will make it possible to defend the subjectivity of Ukraine.*

Key words: *the process of cultural formation, the phenomenon of identity, othering, national belonging, state formation.*

Актуальність дослідження. Україна XXI століття резонує в усьому світі як незламна держава, здатна боротися, протистояти, своїми ідентичністю й суб'єктністю переконуючи людство, що соціальна справедливість, державна суверенність і гуманістичні цінності переможуть зло й насилля, породжені порушенням законів логіки і буттєвих алгоритмів справедливості. Сьогодні культуротворчі процеси в Україні різноманітні й багатогранні, вони ґрунтуються на взаєморозумінні, взаємодоповненні, взаємоперетині

і взаємопроникненні численних стратегій і практик: політичних, економічних, освітніх, наукових, мистецьких. Таку багатовимірність сучасності суспільство сприймає та інтерпретує в новому змісті, що цілком логічно й виправдано в середовищі, у якому порушені принцип рівності прав і свобод людини, принципи безпекової ситуації, цілісність територій і державних кордонів, у якому запрограмовані анексія матеріальної та духовної спадщини, порушення етнічних, мовних, культурних і релігійних гарантій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

У дослідженні проблем соціальної справедливості, рівності прав і свобод людини в сучасному процесі культуротворення використано праці С. Чуніхіної (2020), О. Сокирка (2011); трансформаційних процесів у сучасній українській культурі – О. Копієвської (2014); феномени політичного, культурного і мистецького простору – Л. Левкулича (2018), І. Жовтоног (2022); загроз викликів і ризиків сучасного демократичного суспільства – Г. Щокань (2023), Ю. Лавришин (2023); переатрибуції та деколонізації національної спадщини українців – нормативні документи Науково-дослідного інституту Українознавства МОН України, Українського інституту національної пам'яті, державної установи «Український інститут» із посиланням на Закон України «Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімів».

Мета статті – охарактеризувати культуро-, націє-, державотворчі процеси в сучасній Україні з урахуванням історичного контексту: порушення прав і свобод українців, руйнації світоглядних моделей, анексії території України та привласнення національної родової спадщини. Відповідно, сформульовано такі **завдання**:

- охарактеризувати культуротворчі процеси в сучасній Україні;
- розкрити сутність феномена справедливості, іншування й ідентичності в умовах толерування жорстокості вітчизняного простору;
- виявити ознаки політичної, економічної та культурної агресії росії проти України;
- розглянути процеси переатрибуції та деколонізації в сучасній Україні.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Концептуалізуючи проблему соціальної справедливості, важливо зазначити, що кожна соціокультурна дійсність містить відповідний смисловий концепт, який і становить сутність цього поняття з урахуванням історичних, політичних і ментальних ознак. Розглядаючи феномен справедливості, В. Левкулич наводить основні чинники, які формують її структурну цілість, зокрема: цінності, потреби й інтереси; соціальні очікування (експектації) і соціальні уявлення (сміслообрази) про належний рівень і форми (ідеал) справедливості; габітулізовані (узвичасні на рівні стереотипів) вимоги до

виконання соціальних ролей, критерії оцінювання належного, а також міру реалізації прав і свобод (Левкулич, 2018, с. 2). Така різноманітність чинників спонукає виявити основні маркери, що загрожують порушенням принципів справедливості, запереченням світоглядних уявлень про закони рівності прав і свобод людини в демократичному суспільстві.

У сучасному глобалізаційному світі відбувається оновлення й перепрограмування дійсності, у якій проступає чітка життєздатність феноменів, їх гнучкість, пристосованість, універсальність. Феномен справедливості, як логічне оцінювання дій відповідно до сформованих у суспільстві критеріїв розуміння етичного й естетичного у світосприйнятті й світорозумінні, невіддільний від багатьох понять, породжених порушеннями норм справедливості, серед яких: неоцинізм, колоніальна культура, феномени іншування, ідентичності, нетерпимості тощо.

Отже, в умовах краху системи соціальної рівності, перехідного стану, кризи державності, ментальності, ідентичності нового смислу набуває феномен ідентичності – як утвердження сутнісних ознак етносу, нації, народу, державності. Формується чіткий концепт зачаття, зародження, запліднення і зміцнення вітчизняної соціальної сфери ідеєю патріотизму, ідеєю свого, відмежовуючись від понять стороннього, ворожого, чужого. Такі ідеологічні моделі є звичним явищем і, як свідчить історія, логічно вписуються в будь-яке середовище, культуру, у будь-яку політичну модель. Водночас поряд із феноменом ідентичності формується, укріплюється і набирає семантичної ваги феномен іншування – як нерозуміння, невизнання і несприймання іншого (Жовтоног, с. 133).

Апелюючи до феномена іншування, варто розуміти, що саме внаслідок нерозуміння і порівняння себе з іншими, унаслідок невизнання, заперечення і несприйняття іншого відбувається відмежування свого «Я», свого «Его» як чинника посилення втрачених ознак ідентичності, державності, культурного та, врешті, особистісного статусу (Сокирка, 2011). Такий компенсаторний маркер, механізм активно застосовується в релігії, культурі, політиці, економіці, у націєтворчих і державотворчих стратегіях, він характерний для сильних і агресивних суб'єктів. Однак постає запитання, чи

не порушує практика іншування принципів рівності прав і свобод людини, державного суверенітету? Чи не криється за таким виборюванням і піднесенням «свого» упереджене, дискримінаційне ставлення до окремих особистостей і соціальних груп за етнічними, мовними, релігійними й естетичними ознаками? Чи не є феномен іншування детермінантою толерування жорстокості в сучасному світі, зокрема в культурі. Як зазначає І. Жовтоног, поняття іншування містить значно глибшу проблему, у якій простежується штучне формування й виокремлення категорії «інакших» з метою їх свідомої дегуманізації, виключення й витіснення (Жовтоног, 2022, с. 133).

Сьогодні іншування є інструментом ворожості росії, механізмом ескалації беззаконня з абсолютним порушенням загальної декларації прав людини, який нав'язує дегуманізацію, насилля, моральне гноблення, приниження гідності, витіснення і навіть знищення не тільки українців, а й етнічних народів і груп, які проживають в росії і на сусідніх з нею територіях.

Дослідники процесів іншування в сучасному суспільстві чітко розмежують їх на символічне і фізичне (Жовтоног, 2022, с. 133). І. Жовтоног, обґрунтовуючи символічне іншування, вказує на поділ людей за їх походженням, культурою і способом життя. На цьому етапі люди сприймаються як такі, що не мають власної ідентичності, індивідуальності, особистості і розглядаються крізь призму «іншості». Таке означення людей як неповноцінних, меншовартісних, нерівноправних стає результатом знецінення, вилучення, конструювання ворожості й протистояння (Жовтоног, 2022, с. 134), спонукаючи до порушення територіальної цілісності країни, привласнення родової спадщини українців, захоплення національних історичних цінностей, пам'яток, мистецьких здобутків. Сьогодні вражає наявність кіднепінгу шляхом викрадення дітей, матерів, батьків.

Символічне й фізичне іншування зумовлені детермінічно і зазвичай формують, укріплюють, продовжують і наслідують одне одного, стаючи результатом викривленого сприйняття дійсності з використанням абстрактного мислення, відірваного від контексту й однобічно інтерпретованого (Жовтоног, 2022, с. 134).

Розкриваючи сутність абстрактного мислення, зазначимо, що саме хибні шляхи абстра-

гування продукують фрагментарне, усічене і внутрішньо порожнє знання, яке являє собою редукацію, і навіть більше – знецінення загальноприйнятих норм і правил поведінки людини (Жовтоног, 2022, с. 134). Таке спрощення виявляється в тому, що українця, як носія генетичного фонду, суб'єкта культури, асоціюють лише з однією чи кількома абстрактними ознаками, незважаючи на всі інші характеристики, представляють як «малороса», меншовартісного і нерівноправного. Ця тенденція пов'язана зі штучним конструюванням ворожості, порушенням прав і свобод людини, дискримінацією. Така викривлена свідомість росії з її штучною денацифікацією (очищення і звільнення культури), демілітаризацією (роззброєння незаконних угруповань) призвела до жорстокої війни, до політичного, економічного й культурного канібалізму як свідомого тотального знищення нації, народу, його геноциду.

Історія державотворення переконує, що в умовах ментального протистояння України росії відбувалося знищення українців як нації, держави, як носіїв мови і суб'єктів культури. У цьому контексті чітко порушується змістовний, логічний принцип рівності прав і свобод людини, який і становить сутність понять справедливості, соціальної паритетності, людської гідності. У цьому переконують історичні протистояння українців турецькій навалі, тиску Речі Посполитої, російському імперському режиму і радянській доктрині.

Варто наголосити, що символічне іншування і зневажання інших характеристик, приписування народу, нації і цінностям культури ознак меншовартості й ворожості сприяють формуванню ненависницьких ідей, передумов насильницької боротьби. Викоринюючи людину з її символічного середовища, навішуючи ярлики меншовартості, відбувається заперечення її як суб'єкта культури, дискримінація народу. Дискримінація передбачає ставлення до чогось або когось із порушенням принципу рівності, а звідси, як зазначає С. Ковбасюк, визначення дискримінації є наслідком проблем визначення самого концепту рівності (Ковбасюк, 2029). Звичайно, рівність як категорія чітко сформульована й визначена у загальній декларації прав людини: всі люди народжуються вільними і рівними у своїй гідності і правах. Тобто, якщо вважати, що всі ми рівні у своїх правах і свободах від

народження, то дискримінація виникає у процесі суспільних відносин. Критерії дискримінації не завжди мають чіткі ознаки і залежать переважно від їх сприйняття, трактування, надання їм відповідного статусу. Враховуючи, що все дається нам у сприйнятті, зазначені критерії мають чітко виражений характер суб'єктивного підходу до оцінювання явищ і феноменів. Саме у процесі такого оцінювання й відбувається іншування, торкаючись передусім духовних цінностей людини. Як форма сприйняття реальності, іншування вдало маскує насилля, ворожість і жорстокість. За словами І. Жовтоног, символічне іншування поділяє людей на категорії свої – чужі, легітимізуючи нерівність між ними (Жовтоног, 2022, с. 134).

На жаль, феномени іншування й толерування жорстокості наявні в усіх сферах життєдіяльності сучасної України. Такі прояви поширені в політичному, економічному середовищах, але найбільше – у культурно-мистецькому, в елітарному мистецтві як носіях генетичного коду, мови, ідентичності й ментальності. Еліта стала рушійною силою у зміні статусу етнічної культури з конкретними критеріями. Як зазначає М. Абдрахманова, національна культура поєднала в собі усі верстви населення в єдиному контексті спілкування і стирання культурних відмінностей (Абдрахманова, 2018, с. 5). Тому знищення національної культури, еліти шляхом стирання індивідуалізму, ідеалізму, релігійності, демократизму, свободолюбності українців стає результатом руйнування народу, нації, держави.

Колоніальні ознаки властиві всім сферам українського мистецтва: в архітектурі – плеяда українських архітекторів, які становили мистецький потенціал Академії мистецтв у Петербурзі, зокрема й А. Лосенко; у музиці – українські співаки і композитори, зокрема Д. Бортнянський, М. Березовський, А. Ведель; у живопису – художники М. Ларіонов, І. Рєпін, К. Малевич, О. Екстер (Лавришин, 2023).

Історія української освіти, науки і культури колонізована імперією і написана в умовах тотального тиску: це і XIX століття з його Емським указом та Валуєвським циркуляром; це і скорботні 30-ті роки XX століття, закарбовані в пам'яті людства знищенням української інтелігенції як «ворогів народу»; це й розстріл українських кобзарів та лірників; це й руйну-

вання вершинних досягнень українського зодчества – дерев'яних церков, храмів, культових споруд; це митці-шістдесятники, закатовані у в'язницях дисиденти; це морок усієї сучасної України, загиблі у війні й замордовані в таборах представники національної еліти. Усе це свідчить про масштаби нищення української ментальної сутності та ідентичності.

Але аксіомою історичного континуума залишається циклічність, завдяки якій сьогодні можливий поворот – як форма і можливість повернення до нових принципів у розумінні сутності процесів і явищ об'єктивної дійсності. У цій динаміці культуротворення здійснюється коригування системи цінностей українців із пріоритетом на їх ментальну самобутність, етнічність та суб'єктивність.

Концептом культуротворення в сучасній Україні залишається інтеграція в європейський простір як суб'єкта політичної, економічної та культурної ініціативи, а також визнання світом України як рівноправного партнера в контексті геополітичного діалогу. І всі вказані положення чітко визначені стратегією розвитку держави, послідовно імплементуються й активно впроваджуються у простір української державності.

Культурно-мистецьке середовище України в умовах війни зазнало тотального нищення, як фізичного, так і символічного. Лише за попередніми даними Міністерства культури та інформаційної політики України, зафіксовано пошкодження та руйнування понад 664 об'єктів культурної спадщини, з яких пам'ятки: архітектури – 211 об'єктів; архітектури й містобудування – 186; історії – 179; історії монументального мистецтва – 18; містобудування і монументального мистецтва – 17; археології – 16. Такі показники сформовані без урахування об'єктів культурної інфраструктури, таких як бібліотеки або інші заклади, що розміщувалися в сучасних будівлях (Щокань, 2023). Та це лише матеріальні цінності, а які втрати у сфері духовних цінностей українців, ментальної руйнації і світоглядної деформації. На жаль, об'єктивно оцінити це неможливо. Єдине, про що можна говорити впевнено, що освіта, наука, мистецтво – це інвестиційний потенціал сучасної України, спрямований на відновлення, збереження, захист і її подальший духовний розвиток. Такі програми активно підтримуються на

рівні суспільних ініціатив, освітньо-наукових, гуманітарних.

Зростає статус інституту пам'яті в навчальних закладах, наукових і державних інституціях. Зокрема, Український інститут національної пам'яті забезпечує вивчення історії українського державотворення, етапів боротьби за відновлення державності й поширення відповідної інформації в Україні і світі; здійснює заходи з увічнення пам'яті учасників українського визвольного руху, Української революції 1917–1921 років, воєн, жертв Голодомору 1932–1933 років, масового голоду 1921–1923, 1946–1947 років та репресій комуністичного тоталітарного режиму 1917–1991 років, осіб, які захищали незалежність, суверенітет і територіальну цілісність України, а також брали участь в антитерористичних операціях; здійснює дослідження історичної спадщини та сприяє інтеграції в українське суспільство національних меншин і корінних народів (Положення про Український інститут національної пам'яті, 2014). Державна установа «Український інститут» зміцнює міжнародний авторитет України засобами культурної дипломатії, сприяє розумінню і сприйняттю України й українців у світі, налагоджує і розвиває міжнародні культурні відносини між Україною та іншими країнами, формує позитивний імідж України (Статут державної установи «Український інститут»). Діяльність науково-дослідного інституту українознавства спрямована на:

- розвиток українознавства як системної науки про Україну та світове українство;
- здійснення фундаментальних і прикладних досліджень з українознавства, поширення наукових знань про Україну і світове українство;
- розвиток українознавства як основи формування світогляду українського народу, базових засад ідеології та політики, суспільного розвитку й державотворення України як засобу піднесення рівня громадянської та національної свідомості суспільства;
- впровадження українознавства в систему національної освіти та виховання; підготовки наукових і педагогічних кадрів з українознавства;
- координацію діяльності центрів українознавства в Україні та світі;
- сприяння розвитку й удосконаленню засад гуманітарної політики держави (Положення

про науково-дослідний інститут Українознавства, 2023).

При органах влади, галузевих Міністерствах утворюються експертні ради з питань відновлення, збереження й захисту національних пам'яток архітектури та мистецтва, приймаються Постанови Кабінету Міністрів України й ухвалюються Закони України про захист національних інтересів українців тощо (Постанова Кабінету Міністрів України від 3 березня 2022 року № 187, Закон України «Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімії»).

Висновки. Сучасна Україна, її державна суверенність, етнічна самобутність, національна ідентичність і культурна суб'єктність перебувають на історичному зламі, перехідному етапі, формуючи ціннісні орієнтири майбутнього українського народу.

Розкриваючи й осмислюючи феномени сучасної України, позначені нерозумінням, несприйняттям і невизнанням української сутності, стає очевидним, що толерування жорстокості становило сутність політики російської імперії, яка століттями колонізувала українську освіту, науку і культуру, привласнюючи як окремі постаті, так і національну спадщину. Відповідно, впровадження програми перетрибуції української культури стало рушійним механізмом деколонізації України, застосовуючи який, сучасне суспільство здатне повернути втрачену і відбудувати зруйновану національну спадщину.

Оптимістичні перспективи для українців сьогодні – досягти паритетності в геополітичному діалозі, стати рівноправним партнером, змінивши статус державотворчих процесів із нестійких і перехідних на сталі, системні й послідовні; повернути втрачену історію українського народу і карбувати нову сторінку національної свідомості.

Перспективи подальших розвідок. Перспектива подальших досліджень полягає в необхідності постулювати в українському суспільстві ідею захисту, збереження і зміцнення національної спадщини. Сучасність потребує осмислення багатьох феноменів у політичному, економічному і культурному просторі, понять української державності, суверенності, ідентичності й ментальності. Звідси кристалізується

основне завдання і потреба подальших наукових досліджень – представити вітчизняну спадщину та її перспективи в культурологічному аспекті, оскільки саме цілісність у її симультанній проєкції формує суб'єктність України, її правовий статус у контексті геополітичного діалогу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Абдрахманова М. Ж. Націєтворчі та культуротворчі чинники української культури кінця XIX – початку XX століття в контексті модерного історико-філософського дискурсу : дис. ... кандидата філософських наук : спец. 09.00.05. Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2018. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Abdrakhmanova_Mira/Natsiietvorchi_ta_kulturotvorchy_chynnyky_ukrainskoi_kultury_kintsia_KhKh_pochatku_KhKh_stolittia/ (дата звернення: 25.10.2023).
2. Боднар С. Б. Поняття рівності у філософії права. *Проблеми філософії права*. Київ ; Чернівці : Рута, 2005. Т. 3, № 1–2. С. 311–317.
3. Жовтоног І. 2022. Феномен іншування як механізм виникнення ворожості. *Грані*, 25, 6, С. 132–137. DOI: <https://doi.org/10.15421/172280>.
4. Закон України «Про засудження та заборону пропаганди російської імперської політики в Україні і деколонізацію топонімів». URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3005-20#Text> (дата звернення: 25.10.2023).
5. Ковбасюк С. В. Інституалізація принципу недискримінації в українському праві та державі. *Правове життя сучасної України* : у 2 т. : матеріали Міжнар. наук.-практ. конф. (Одеса, 17 травня 2019 р.) / відп. ред. Г. О. Ульянова. Одеса : Гельветика, 2019. Т. 1. С. 97–101.
6. Копієвська О. Р. Трансформаційні процеси в культурі сучасної України : монографія. Київ : НАКККіМ, 2014. 296 с.
7. Вернудіна І. В., Драпогуз, В. П., Гуменюк, Т. К., Саракун, Л. П. та ін., Культуротворчі виміри людини в сучасному універсумі / ред. М. М. Бровко. Київ : Ліра-К. 2019. 380 с.
8. Лавришин Ю. Переатрибуція: як Україна повертає собі привласнене Росією мистецтво. *detector.media*. 2023. 18 вересня. URL: <https://ms.detector.media/trendi/post/32977/2023-09-18-pereatrybutsiya-yak-ukraina-povertaie-sobi-pryvlasnene-rosiieyu-mystetstvo/> (дата звернення: 27.10.2023).
9. Левкулич В. В. Справедливість як імператив соціокультурної дійсності : дис. ... доктора філософських наук : 09.00.03 / Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2018. 456 с.
10. Положення про науково-дослідний інститут Українознавства. URL: <https://ndiu.org.ua/ndiu/normatyvni-dokumenty> (дата звернення: 25.10.2023).
11. Положення про Український інститут національної пам'яті, затверджене Постановою Кабінету Міністрів України від 12 листопада 2014 р. № 684 «Деякі питання Українського інституту національної пам'яті» зі змінами, внесеними згідно з постановами КМУ № 799 від 03.10.2018, № 885 від 16.10.2019, № 561 від 01.07.2020, № 778 від 28.07.2023. URL: <https://uinp.gov.ua/pro-institut/pravovi-zasady-diyalnosti> (дата звернення: 25.10.2023).
12. Постанова Кабінету Міністрів України від 3 березня 2022 року № 187 «Про забезпечення захисту національних інтересів за майбутніми позовами держави Україна у зв'язку з військовою агресією Російської Федерації». URL: <https://ips.ligazakon.net/document/kp220187> (дата звернення: 25.10.2023).
13. Сокирко О. Г. «Хребет нації». *Український тиждень*. 2011. 24 (189). С. 12–14.
14. Статут державної установи «Український інститут». URL: <https://ui.org.ua/dokumenty/> (дата звернення: 25.10.2023).
15. Чуніхіна С. Л. Свої чужі: напрями продукування і психологічна роль «іншого» в українському суспільстві. *Ідеологія і політика* / Ін-т соц. та політ. психології; Нац. акад. пед. наук України. 2020. № 2 (16). С. 304–320. DOI: <https://doi.org/10.36169/2227-6068.2020.01.00023>.
16. Щокань Г. П. Росіяни пошкодили в Україні вже 664 об'єкти культурної спадщини – МКІП. *Українська правда*. 2023. 19 липня. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2023/07/19/255468/> (дата звернення: 25.10.2023).

REFERENCES:

1. Abdrakhmanova, M. (2018). Natsiietvorchi ta kulturotvorchy chynnyky ukrainskoi kultury kintsia XX – pochatku XX stolittia v konteksti modernoho istoryko-filosofskoho dyskursu [Nation-building and cultural factors of Ukrainian culture of the late 19th and early 20th centuries in the context of contemporary historical-philosophical discourse]: Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Candidate of Philosophical Sciences by specialty: 09.00.05. National Pedagogical Dragomanov University. Kyiv, 210 p. URL: https://chtyvo.org.ua/authors/Abdrakhmanova_Mira/Natsiietvorchi_ta_kulturotvorchy_chynnyky_ukrainskoi_kultury_kintsia_KhKh_pochatku_KhKh_stolittia/ (date of access: 10.10.2023) [in Ukrainian].
2. Bodnar, S. B. (2005). Poniattia rivnosti u filosofii prava [The concept of equality in the low philosophy]. *Philosophy of law issues*, 3, 1–2, 311–317 [in Ukrainian].

3. Zhovtonoh, I. (2022). Fenomen inshuvannia yak mekhanizm vynyknennia vorozhosti [The phenomenon of othering as a mechanism for the emergence of hostility]. *Hrani [Edges]*. 25, 6, 132–137. DOI: <https://doi.org/10.15421/172280> (date of access: 10.10.2023) [in Ukrainian].
4. Pro zasudzhennia ta zaboronu propahandy rosiiskoi imperskoi polityky v Ukraini i dekolonizatsiiu toponimii [On condemnation and prohibition of propaganda of Russian imperial policy in Ukraine and decolonization of toponymy]. Law of Ukraine. *Verkhovna Rada of Ukraine* : website. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/3005-20#Text> (date of access: 25.10.2023) [in Ukrainian].
5. Kovbasiuk, S. V. (2019). Instytualizatsiia pryntsyphu nedyskryminatsii v ukrainskomu pravi ta derzhavi [Institutionalization of the principle of non-discrimination in Ukrainian law and the state]. *Pravove zhyttia suchasnoi Ukrainy [Legal life of modern Ukraine]* : in 2 vols. Vol. 1. Odesa: Helvetyka, 97–101 [in Ukrainian].
6. Kopiiivska O. R. (2014). Transformatsiini protsesy v kulturi suchasnoi Ukrainy [Transformational processes in the culture of modern Ukraine]. National Academy of Government Managerial Staff of Culture and Arts. Kyiv, 296 p. [in Ukrainian].
7. Vernudina, I. V., Drapohuz, V. P., Humeniuk, T. K., Sarakun, L. P., etc., Brovko, M. M. (ed.). (2019). Kulturotvorchi vymiry liudyny v suchasnomu universumi [Cultural dimensions of man in the modern universe]. Kyiv: Lira-K, 380 p. [in Ukrainian].
8. Lavryshyn, Yu. (2023). Pereatrybutsiia: yak Ukraina povertaie sobi pryvlasnene Rosiieiu mystetstvo [Reattribution: how Ukraine reclaims art appropriated by Russia]. *Media sapiens*. September 18. Available at: <https://ms.detector.media/trendi/post/32977/2023-09-18-pereatrybutsiya-yak-ukraina-povertaie-sobi-pryvlasnene-rosiieiu-mystetstvo/> (date of access: 10.10.2023) [in Ukrainian].
9. Levkulych, V. V. (2018). Spravedlyvist yak imperatyv sotsiokulturnoi diisnosti [Justice as an imperative of socio-cultural reality]. Manuscript of Dissertation work for gaining the degree of the Doctor of Philological Sciences by specialty 09.00.03. National Pedagogical Dragomanov University. Kyiv, 456 p. [in Ukrainian].
10. Polozhennia pro naukovu-doslidnyi instytut «Ukrainoznavstvo» [Regulations on the Research Institute "Ukrainian Studies"]. *The Research Institute of Ukrainian Studies*, website. URL: <https://ndiu.org.ua/ndiu/normatyvni-dokumenty> (date of access: 10.10.2023) [in Ukrainian].
11. Deiaki pytannia Ukrainiskoho instytutu natsionalnoi pamiaty [Some issues of the Ukrainian Institute of National Memory]. Regulations on the Ukrainian Institute of National Memory, approved by the Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine dated November 12, 2014. No. 684 with changes introduced in accordance with the resolutions of the Cabinet of Ministers of Ukraine No. 799 from the 03.10.2018, No. 885 from the 16.10.2019, No. 561 from the 01.07.2020, No. 778 from the 28.07.2023. URL: <https://uinp.gov.ua/pro-instytut/pravovi-zasady-diyalnosti> (date of access: 10.10.2023) [in Ukrainian].
12. Pro zabezpechennia zakhystu natsionalnykh interesiv za maibutnimy pozovamy derzhavy Ukraina u zviazku z viiskovoiu ahresiieiu Rosiiskoi Federatsii [On ensuring the protection of national interests in future lawsuits by the state of Ukraine in connection with the military aggression of the Russian Federation] Resolution of the Cabinet of Ministers of Ukraine No. 187 from the 03.03.2022. *LIGA360*. Available at: <https://ips.ligazakon.net/document/kp220187> (date of access: 10.10.2023) [in Ukrainian].
13. Sokyрко, O. H. (2011). «Khrebet natsii». [“Backbone of the Nation”]. *Ukrainskyi tyzhden [The Ukrainian week]*. 24 (189), 12–14 [in Ukrainian].
14. Statut derzhavnoi ustanovy «Ukrainskyi instytut» [The statute of the state institution «Ukrainian Institute»]. *Ukrainian Institute*: website. URL: <https://ui.org.ua/dokumenty/> (date of access: 10.10.2023) [in Ukrainian].
15. Chunikhina, S. (2020). Svoi chuzhi: napriamy produkuvannia i psykholohichna rol «inshoho» v ukrainskomu suspilstvi [Ours and others: directions of production and the psychological role of the «other» in Ukrainian society]. *Ideolohiia i polityka [The Ideology and Politics Journal]*. 2 (16). 304–320. DOI: <https://doi.org/10.36169/2227-6068.2020.01.00023> [in Ukrainian].
16. Shchokan, H. P. (2023). Rosiiany poshkodyly v Ukraini vzhe 664 obiekty kulturnoi spadshchyny – MKIP [Russians have already damaged 664 objects of cultural heritage in Ukraine – Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine]. *Ukrainska pravda [Ukrainian Pravda]*. July 19. Available at: <https://life.ppravda.com.ua/culture/2023/07/19/255468/> (date of access: 10.10.2023) [in Ukrainian].

УДК 79:008](477)»20»

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-19>**Андрій КОНОНЕНКО**

здобувач, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01601

ORCID: 0009-0008-7447-1127**Бібліографічний опис статті:** Кононенко, А. (2024). Теорія інтермедіальності в сучасному науковому дискурсі. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 138–143, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-19>

ТЕОРІЯ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ В СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ

Мета статті – виявити сутність поняття «інтермедіальність» та проаналізувати використання означеної дефініції в сучасних закордонних наукових дослідженнях. **Методологія.** Застосовано аналітичний, системний та типологічний метод для вивчення феномену «інтермедіальність» та його осмислення як унікального явища цифрового суспільства; метод термінологічного аналізу, інтерпретації та операціоналізації понять, для розуміння та осмислення змісту поняття «інтермедіальність»; метод узагальнення. **Наукова новизна.** Розглянуто та узагальнено представлені у наукових працях сучасних закордонних дослідників визначення поняття «інтермедіальність», виявлено сутнісні ознаки, типологію та проблематику інтермедіальності відповідно до напрямку наукових досліджень; констатовано на доцільності використання теорії інтермедіальності для дослідження художніх продуктів та практик, представлених в сучасній видовищній культурі України. **Висновки.** Інтермедіальність - явище із глобальним впливом і здатністю створювати нові форми художніх і критичних інновацій, що може знайти способи їх розповсюдження, об'єднати культурні спільноти і використовуватися як засіб для інноваційних культурних практик. Екстраполяція представлених у сучасному науковому вимірі дефініцій поняття «інтермедіальність» на проблематику видовищної культури перших десятиліть XXI ст. дозволяє розглядати його як специфічний тип структурних взаємозв'язків у продуктах і практиках видовищної культури, що заснований на взаємодії лексики різних видів мистецтва в системі єдиного художньо-естетичного цілого; наявністю в культурному продукті або практиці таких образних структур, що містять інформацію про різні види мистецтва.

Теорія інтермедіальності, що з культурологічних позицій розглядає різноманітні аспекти взаємодії мистецтв, проблеми художнього тексту в тексті, взаємодію різних лексичних систем та ін., відкриває значні перспективи для дослідження художніх продуктів та практик, представлених в сучасній видовищній культурі України.

Ключові слова: інтермедіальність, інтертекстуальність, медіа, культурологічні дослідження, цифровізація, мультимодальні культурні простори.

Andrii KONONENKO

PhD student, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, E. Konovaltsia St, Kyiv, Ukraine, 01601

ORCID: 0009-0008-7447-1127

To cite this article: Kononenko, A. (2024). Teoriia intermedialnosti v suchasnomu naukovomu dyskursi [The theory of intermediality in modern scientific discourse]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 138–143, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-19>

THEORY OF INTERMEDIALITY IN MODERN SCIENTIFIC DISCOURSE

The purpose of the article is to reveal the essence of the concept of «intermediality» and to analyze the use of this definition in modern foreign scientific research. **Methodology.** An analytical, systematic and typological method was applied to study the phenomenon of «intermediality» and its understanding as a unique phenomenon of the digital society; a method of terminological analysis, interpretation and operationalization of concepts to understand and understand the meaning of the concept of «intermediality»; generalization method. **Scientific novelty.** The definition of the concept of «intermediality» is considered and presented in a general way in the scientific works of modern foreign researchers, the essential features, typology and problems of intermediality in accordance with the direction of scientific research are revealed; the expediency of using the theory of intermediality for the study of artistic products and practices presented in the modern entertainment culture of Ukraine was ascertained. **Conclusions.** Intermediality is a phenomenon with global influence and the ability to create new forms of artistic and critical innovation that can find ways to spread them, unite cultural communities and be used as a vehicle for innovative cultural practices. Extrapolation of the definitions of the concept of «intermediality» presented in the modern scientific dimension to the problems of the spectacle culture of the first decades of the 21st century. allows you to consider it as a specific type of structural relationships in the products and practices of spectacular culture, which is based on the interaction of the vocabulary of different types of art in

the system of a single artistic and aesthetic whole; the presence in a cultural product or practice of such figurative structures containing information about various types of art.

The theory of intermediality, which considers various aspects of the interaction of arts, the problems of the artistic text within the text, the interaction of different lexical systems, etc., from a cultural standpoint, opens up significant prospects for the study of artistic products and practices presented in the modern entertainment culture of Ukraine.

Key words: *intermediality, intertextuality, media, cultural studies, digitalization, multimodal cultural spaces.*

Актуальність проблеми. Розмивання кордонів у культурних продуктах і практиках проявляється в синтезі різних видів мистецтва, створенні єдиного цілісного художнього простору, поєднанні художнього з нехудожнім, міжжанровій та міжродовій взаємодії, мультимедійності, інноваційному комбінуванні текстів, аудіального та візуального, внаслідок чого виникають і еволюціонують різноманітні форми відео- та кіноінсталяцій, колористично-музичні видовища, бодіарт, цифрова література, перформанси, енвайронменти, хепенінги та ін. Трансформаційні процеси на рівні ціннісних стратифікацій галузі культури, характерні для перших десятиліть ХХІ ст., зумовлені переформатуванням моноваріантної концепції світу на поліваріантну парадигму, актуалізують звернення до феномену інтермедіальності, що в загальному сенсі розуміють як особливий тип відносин, що виникає між медіа, проте багатозначність поняття передбачає уточнення питання термінології, типології та проблематики кризь призму сучасних культурологічних досліджень.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У сучасному закордонному вимірі теорія інтермедіальності отримала широке висвітлення у культурологічних працях та дослідженнях медіа. Зокрема мова йде про публікації Ю. Херкман, М. Лейтонена, Ю. Мюллера, Е. Хес-Лютіша, В. Вольфа, К. Дженсена та ін. Українськими науковцями найбільшого розвитку теорія інтермедіальності отримала в літературознавстві. Так, наприклад, інтермедіальність як спосіб використання художньою літературою інших видів мистецтва та як методологію порівняльного аналізу художнього твору і культури в цілому розглядає О. Попова (2017); дослідженню поняття інтермедіальності в контексті творення художнього тексту присвячено статтю І. Чаюн (2023); культурсеміотичний, медіатехнологічний, комунікативний підходи у дослідженні поняття «інтермедіальність» аналізує Н. Лупак (2019); інтермедіальність як естетизацію художнього дискурсу досліджує О. Маленко (2014);

теоретичним проблемам взаємодії мистецтв і інтермедіальності як категорії літературознавства й медіології присвячено публікацію Г. Савчук (2019) та ін. Проте існує нагальна потреба в дослідженні теорії інтермедіальності з позиції сучасної культурології.

Мета дослідження: виявити сутність поняття «інтермедіальність» та проаналізувати використання означеної дефініції в сучасних закордонних наукових дослідженнях.

Виклад основного матеріалу дослідження. Виникнення поняття «інтермедіальність» безпосередньо пов'язане з художніми рухами та комп'ютеризацією. У 60-ті рр. ХХ ст. Д. Хігінсом, учасником групи художників «Fluxus», було введено в критичний дискурс поняття «інтермедіа» для означення мистецьких проєктів, в яких традиційні види мистецтва та медіа комбінуються для створення нових форм (одним із показових прикладів є візуальна поезія, що стала результатом синтезу графічного дизайну та поезії) (Jensen, 2010, с. 87).

На сучасному етапі термін інтермедіальність активно використовується в зв'язку з розвитком цифрових технологій і зазвичай відносно до гіпертекстів. У закордонному та вітчизняному науковому вимірі представлено різні дослідницькі підходи, зумовлені відмінними принципами і підходами трактування двох складових понять – «медіа» та «інтер». У 1985 р. термін «інтермедіа» було використано для назви гіпертекстового проєкту в Університеті Брауна, а систематичний концептуальний аналіз інтермедіальності пов'язаний з дискусією про цифровізацію та Інтернет, особливо з їх впливом на текстуальність.

Порівняно новий термін «інтермедіальність» (від англ. *inter – media/art intermedia/interart*), поява якого безпосередньо пов'язана з новим сенсовим наповненням терміну «медіа» (Фесенко, 2017), було введено у науковий вимір німецько-австрійським літературознавцем О. Ханзен-Льове, який крізь призму культуросеміотичного підходу пропонує розуміти інтермедіальність у широкому розумінні як створення

цілісного поліхудожнього простору в системі культури, а у вузькому – особливий тип внутрішньотекстових взаємодій в художньому творі, зумовлених поєднанням кодифікацій різних видів мистецтв, що створюють метамову культури. Каналами художніх комунікацій між різними видами мистецтва при цьому виступає медіа – художні засоби та методи різних видів мистецтва або самі мистецтва (Hansen-Löve, 1983, с. 291–318).

На початку 1990-х рр. німецькі учені Ю. Мюллер (Jürgen Müller) та Е. Хес-Люттих (Ernest Hess-Lüttich) почали розвивати концепцію інтермедіальності як частину теорії гіпертексту (HessLüttich 1999, с. 688–689).

На думку Ю. Мюллера, варто розрізнити поняття інтермедіальності та інтертекстуальності, зокрема недоцільно розглядати перше явище як приватний випадок другого, оскільки інтертекстуальність є взаємодією вербальних текстів або текстів всередині єдиного семіотичного коду, а інтермедіальність заснована на кореляції розрізнених медіаканалів або перекладі одного художнього коду на інший та їх подальшій взаємодії (Müller, 1996, с. 36). Отже, інтермедіальність є великою мірою наслідком ускладнення принципів організації художнього тексту, що запозичує та асимілює властивості текстів, що належать іншим видам мистецтва (Wolf, 1999, с. 27). Дослідник наголошує на тому, що інтермедіальності властиве подолання обмежень, характерних для інтертекстуальності, що зосереджена переважно на дослідженні літературного середовища – це сприяє здійсненню аналізу взаємодії між різними медіа та збагаченню дослідження аспектом соціокультурних функцій цих процесів (Muller, 2010, с. 18). Сучасні європейські науковці підтверджують продуктивність концепції інтермедіальності в контексті розширення погляду на культурні, економічні та соціальні стосунки між різними медіа.

Завдяки поняттю інтермедіальності теорія інтертекстуальності була суттєво розширена і стала використовуватися для аналізу нових цифрових текстових форм, заснованих на інформаційно-комунікаційних технологіях. На сучасному етапі інтермедіальність досить поширена концепція в дослідженнях мистецтва і комунікацій, що використовується також літературознавцями, музикознавцями,

культурологами та ін. Характерним для сучасної гуманітаристики є використання терміну «інтермедіальність» замість поняття «взаємодія мистецтв», оскільки воно сприяє виявленню особливих типів внутрішніх зв'язків у творах, що спираються на образність різних видів мистецтва. Зокрема, дослідники стверджують, що замість поняття «взаємодія мистецтв» у сучасних дослідженнях кіно, живопису, музики, театру та ін. все частіше використовується «інтермедіальність» (Besson, 2014).

Складність трактування поняття «інтермедіальність» великою мірою пояснюється акумулювання кількох ключових значень приставки «inter» – «між», «серед» та «взаємно», оскільки в цьому значенні воно означає специфічний механізм взаємодії медіа, при якому медіа, що контактують не лише поєднуються в єдиному синтетичному просторі (наприклад, театральному, кінопросторі та ін.), але й інтегруються один в одного, розмиваючи кордони, здійснюючи суттєвий взаємовплив, трансформуючи та видозмінюючи встановлені до цього форми. Таке позиціонування інтермедіальності дає можливість розширити сферу наукових інтересів з технологічних аспектів співвідношення медіа до рецепційної проблематики. Поняття «медіа» (від лат. *medium* – між, серед, проміжне), що в ХХ ст. використовувалося для означення будь-якого феномену масової культури, надзвичайно затребуване в сучасній науці, а його трактування суттєво відрізняється відповідно до галузі знань: від засобу комунікації (журналістика та теорія комунікації), до особливого середовища (хімія, фізика) та ін. У контексті інтермедіальності медіа зазвичай використовується в розумінні способу передачі інформації, тобто каналу комунікації; засобу масової інформації; знакової системи; середовища, в якому виробляються, транслуються та естетизуються культурні коди. Отже, акумулювання в понятті інтермедіальності одразу кількох значень та можливість змішання акцентів відповідно до специфіки об'єкту дослідження, уможливорює розгляд даного феномену як унікальної взаємодії знакових систем (лексики) різних мистецтв, що створюють цілісність певного культурного продукту чи практики.

Водночас якщо раніше основними напрямками дослідження інтермедіальності були різноманітні аспекти взаємодії літератури та інших

мистецтв, окремі форми взаємодії в першу чергу високої культури, а також інтермедіальності медіа, тобто дослідження інтермедіальних форм у контексті сучасних комунікаційних процесів, що висвітлюють особливості виробництва, поширення, функціонування та споживання кіно-, радіо, телепродукції та ін. (тобто аналізують будь-які об'єкти сучасної популярної та масової культури), на сучасному етапі відбувається поєднання цих напрямів. Великою мірою означена тенденція зумовлена: руйнуванням традиційних естетичних цінностей і формуванням нового естетичного розуміння взаємодії мистецтва і медіа; безпрецедентним розширенням аудиторії, яка споживає медіапродукцію; виникненням інноваційних форм виробництва, поширення та споживання культурних об'єктів, характерних для цифрової доби; виникнення медіапростору – цифрового потоку, що сформований розгалуженою мережею образів, нарративних структур та дискурсивних елементів (Appardurai, 1990, с. 8). Це відкриває перспективи дослідження інтермедіальності як високохудожніх, так і нехудожніх об'єктів, репрезентованих як в реальному, так і в віртуальному просторі, включно з новими медіа.

М. Лейтонен наголошує на тому, що «інтермедіальність» належить до інтертекстуальності, що долає межі медіа (Lehtonen, 2012, с. 38). Дослідник у своєму визначенні посилається на такі події, як цифровізація, концентрація власності на засоби масової інформації, глобалізація та орієнтація на синергію, що підкреслює нову актуальність інтермедіальності як аналітичної категорії. «Інтермедіальність» характеризує формування значень у мультимодальних культурних просторах. Інтермедіальність, таким чином, стосується зв'язків між уже мультимодальними символічними режимами у завжди мультимодальних культурах. Поняття інтертекстуальності, яке є основою для уявлень про інтермедіальність, на думку дослідника, передбачає, що всі тексти виробляються та інтерпретуються у зв'язку з іншими текстами та текстовими знаннями, якими володіють продюсери та інтерпретатори. Тоді ідея інтермедіальності розширює це, підкреслюючи, що інтертекстуальність не обмежується внутрішніми інтертекстуальними зв'язками лише одного засобу. Ті самі жанри, типи персонажів, сюжетні моделі, теми та мотиви тощо викорис-

товуються, скажімо, у романах, фільмах, мультфільмах та комп'ютерних іграх. Ті самі знаменитості циркулюють у таблоїдах і телевізійних програмах. Отже, за М. Лейтоненом термін «інтермедіальність» є здоровим нагадуванням про той факт, що різні форми репрезентації не можуть бути відокремлені одна від одної ні на рівні індивідуальної свідомості, ні на рівні культури в цілому. Навпаки, вони завжди впливають один на одного (Lehtonen, 2012, с. 38). Форми репрезентації, що використовуються в будь-який момент часу, утворюють певну мережу або поле, яке побудоване на основі взаємних відмінностей і подібностей. У будь-якому разі ідеї мультимодальності та інтермедіальності викликають сумнів у понятті розгляду медіапрактик як автономних. Ці ідеї – текстової мультимодальності (усі способи репрезентації самі по собі є мультимодальними, тобто складаються з більш ніж одного способу репрезентації), культурної мультимодальності (культури завжди використовують більше ніж один спосіб репрезентації) та інтермедіальності (однаковий зміст циркулює в різних медіаформах, долаючи їхні кордони та перетворюючись з однієї форми на інше) – всі ставлять під сумнів сучасні уявлення про тотожність текстів і медіапрактик. У світлі цих понять і концепцій тексти та медіапрактики не є автономними та повними у своїх власних термінах. Натомість вони гетерономні, тобто залежать від форм і змісту, знаків і значень, продуктів і практик, текстів і підтекстів, які не походять з їхніх «належних» областей (Lehtonen, 2012, с. 38).

Таким чином, можна констатувати, що поняття інтермедіальності в широкому сенсі належить до будь-яких взаємодій між різними медіа, відповідно активно використовується для опису значної кількості культурних феноменів, у яких задіяні більше одного традиційного медіа.

У закордонному науковому вимірі представлено кілька типологій інтермедіальності, запропоновані С. Шером (літературно-музична класифікація) та О. Ханзен-Льове (літературно-образотворча класифікація). За О. Ханзен-Льове існує три типи інтермедіальності:

– моделювання матеріальної фактури іншого виду мистецтва в літературі (наприклад, принцип монтажу, візуальна поезія чи проза, мелодика поетичної мови, просторова перспектива);

– відображення в літературному творі формотворчих принципів архітектурної споруди, полотна, музичного твору або кінотвору;

– використання в літературному тексті образів, мотивів, сюжетів інших видів мистецтва (так званий принцип «мистецтва в мистецтві») (Hansen-Löve, 1983, с. 293). Екстраполяція наведеної типології на інтермедіальність в сучасній видовищній культурі видається досить перспективною.

Сучасні культурні продукти та практики в більшості інтермедіальні, оскільки складаються з цитат, запозичених із іншорідних текстів, створених мовами інших видів мистецтва. Типовим для сучасного етапу є трансформація форм і практик одних медіа іншими, наприклад, у створенні відеоігор активно використовуються прийоми, традиційні для образотворчого та кіномистецтва (зокрема перспектива), елементи наративу, включно з сюжетною лінією, системою персонажів, часопросторовими характеристиками та ін. із різних медіапродуктів (наприклад, персонажі аудіовізуальних творів, від фільмів до анімації, стають головними героями сучасних сценічних постановок, відеоігор, коміксів та ін.).

На сучасному етапі дискурсивні практики, включно з візуальністю, утворюють складну проміжну мережу практик позначення, які конструюють реальність, а не прості її репрезентації. Соціально сконструйоване значення або те, що називається «культурою», відбувається через процеси узгодження історій, образів і значень, тобто через спільно сконструйовані

та контекстуальні угоди, відносини влади та їх санкціонування, а також легітимацію соціальних позицій і локусів. Тому способи створення, обробки та передачі інтермедійних дискурсивних практик є актуальною та важливою сферою дослідження і практики.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Інтермедіальність – явище із глобальним впливом і здатністю створювати нові форми художніх і критичних інновацій, що може знайти способи їх розповсюдження, об'єднати культурні спільноти і використовуватися як засіб для інноваційних культурних практик. Екстраполяція представлених у сучасному науковому вимірі дефініцій поняття «інтермедіальність» на проблематику видовищної культури перших десятиліть ХХІ ст. дозволяє розглядати його як специфічний тип структурних взаємозв'язків у продуктах і практиках видовищної культури, що заснований на взаємодії лексики різних видів мистецтва в системі єдиного художньо-естетичного цілого; наявністю в культурному продукті або практиці таких образних структур, що містять інформацію про різні види мистецтва.

Теорія інтермедіальності, що з культурологічних позицій розглядає різноманітні аспекти взаємодії мистецтв, проблеми художнього тексту в тексті, взаємодію різних лексичних систем та ін., відкриває значні перспективи для дослідження художніх продуктів та практик, представлених в сучасній видовищній культурі України.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Лупак Н. М. Культурсеміотичний, медіатехнологічний, комунікативний підходи у дослідженні поняття «інтермедіальність». *Science Review*. 2019. 6(23). С. 21–27.
2. Маленко О. Інтермедіальність як естетизація художнього дискурсу: митець – мистецтво – читач. *Науковий часопис НПУ ім. М. П. Драгоманова. Серія 8. Філологічні науки (мовознавство і літературознавство)*. 2014. Вип. 5. С. 42–50.
3. Попова О. В. Інтермедіальні студії у сучасному літературознавстві. Проблеми семантики слова, речення та тексту. 2017. № 38. С. 163–167.
4. Савчук Г. О. «Інтермедіальність» як категорія літературознавства й медіології). *Вісник Харківського національного університету імені В. Н. Каразіна*. 2019. Вип. 81. С. 15–18.
5. Фесенко Є. В. Інтермедіальні аспекти в літературі : матеріали Всеукраїнської інтернет-конференції 26 жовтня 2017 р. URL : <https://nimfilmdpu.mozello.com/vseukrainska-nternet-konferencija/porvnljalne-literaturoznavstvo/params/post/1336728/> (дата звернення : 13.06.2024).
6. Чаюн І. Інтермедіальність як принцип побудови художнього тексту (теоретичний аспект. Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 64. Т. 2. С. 253–257.
7. Appadurai A. Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy. *Public Culture*. 1990. Issue 2 (2). pp. 1–24.
8. Besson R. Prolégomènes pour une définition de l'intermédialité à l'époque contemporaine. HAL. 2014. pp. 2–20. URL: <https://shs.hal.science/hal-01012325/> (дата звернення : 19.06.2024).

9. Hess-Lüttich E. W. B. Kohti holististen tekstien narratologiaa. Hypertekstin tekstuaalinen Teoria. In S. Inkinen and M. Ylä-Kotola (eds) *Mediatieteen kysymyksiä 3. Kirjoituksia mediakulttuurista*. 1999. pp. 679–718.
10. Hansen-Löve A. A. *Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst*. *Dialog der Texte*. Wiener Slawistischer Almanach. 1983. Issue 11. pp. 291–360.
11. Jensen K. B. *Media Convergence. The three degrees of network, mass, and interpersonal communication*. London & New York: Routledge, 2010. 226 p.
12. Lehtonen M. *Media: One or Many?* In : Juha Herkman, Taisto Hujanen, Paavo Oinonen (eds.). *Intermediality and media change*. Tampere University Press, 2012. pp. 31–44.
13. Müller J. E. *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster, 1996. 335 p.
14. Muller J. E.. *Intermediality and Media Historiography in the Digital Era*. *Acta univ. sapientiae, film and media studies*. 2010. Vol. 2. pp. 15–38.
15. Wolf W. *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam, 1999. 284 p.

REFERENCES:

1. Lupak, N. M. (2019). *Kulturesemiotychnyi, mediatekhnolohichni, komunikatyvnyi pidkhody u doslidzhenni poniattia «intermedialnist»* [Cultural semiotic, media technological, communicative approaches in the study of the concept of “intermediality”]. *Science Review*, 6(23), 21–27 [in Ukraine].
2. Malenko, O. (2014). *Intermedialnist yak estetyzatsiia khudozhnoho dyskursu: mytets – mystetstvo – chytach* [Intermediality as aestheticization of artistic discourse: artist – art – reader]. *Naukovyi chasopys NPU im. M. P. Drahomanova. Serii 8. Filolohichni nauky (movoznavstvo i literaturoznavstvo)*, 5, 42–50 [in Ukraine].
3. Popova, O. V. (2017). *Intermedialni studii u suchasnomu literaturoznavstvi* [Intermedia studies in modern literary studies]. *Problemy semantyky slova, rechennia ta tekstu*, 38, 163–167 [in Ukraine].
4. Savchuk, H. O. (2019). «Intermedialnist» yak katehoriia literaturoznavstva y mediolohii [“Intermediality” as a category of literary studies and media studies]. *Visnyk Kharkivskoho natsionalnoho universytetu imeni V. N. Karazina*, 81, 15–18 [in Ukraine].
5. Fesenko, Ye. V. (2017). *Int ermedialni aspekty v literaturi* [International aspects in literature]: materialy Vseukrainskoi internet-konferentsii 26 zhovtnia 2017 r. URL : <https://nimfilmdpu.mozello.com/vseukrainska-nternet-konferencja/porvnjalne-literaturoznavstvo/params/post/1336728/> [in Ukrainian].
6. Chaiun, I. (2023). *Intermedialnist yak pryntsyyp pobudovy khudozhnoho tekstu (teoretychnyi aspekt)* [Intermediality as a principle of construction of an artistic text (theoretical aspect)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 64, 2, 253–257 [in Ukraine].
7. Appadurai, A. (1990). *Disjuncture and Difference in the Global Cultural Economy*. *Public Culture*, 2 (2), 1–24 [in English].
8. Besson, R. (2014). *Prolégomènes pour une définition de l’intermédialité à l’époque contemporaine*. HAL, 2–20. URL: <https://shs.hal.science/hal-01012325/> [in French].
9. Hess-Lüttich, E. W. B. (1999). *Kohti holististen tekstien narratologiaa. Hypertekstin tekstuaalinen Teoria*. In S. Inkinen and M. Ylä-Kotola (eds) *Mediatieteen kysymyksiä 3. Kirjoituksia mediakulttuurista*, 679–718 [in Finnish].
10. Hansen-Löve, A. A. (1983). *Intermedialität und Intertextualität: Probleme der Korrelation von Wort- und Bildkunst*. *Dialog der Texte*. Wiener Slawistischer Almanach, 11, 291–360 [in German].
11. Jensen, K. B. (2010). *Media Convergence. The three degrees of network, mass, and interpersonal communication*. London & New York: Routledge [in English].
12. Lehtonen, M. (2012). *Media: One or Many?* In : Juha Herkman, Taisto Hujanen, Paavo Oinonen (eds.). *Intermediality and media change*. Tampere University Press, pp. 31–44 [in English].
13. Müller, J. E. (1996). *Intermedialität: Formen moderner kultureller Kommunikation*. Münster [in German].
14. Muller, J. E. (2010). *Intermediality and Media Historiography in the Digital Era*. *Acta univ. sapientiae, film and media studies*, 2, 15–38 [in English].
15. Wolf, W. (1999). *The Musicalization of Fiction: A Study in the Theory and History of Intermediality*. Amsterdam [in English].

УДК [572.026:78.03]:001.89

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-20>

Тетяна КОРНИШЕВА

кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри музичного мистецтва, Херсонський державний університет, юридична адреса: вул. Університетська, 27, м. Херсон, 73003, фактична адреса: вул. Шевченка, 14, м. Івано-Франківськ, Україна, 76018

ORCID: 0000-0002-1170-077X

Scopus ID: 57221618392

Бібліографічний опис статті: Корнішева, Т. (2024). Музична культура як об'єкт антропологічного дослідження: галузі, підходи та методи. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 144–149, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-20>

**МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ЯК ОБ'ЄКТ АНТРОПОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ:
ГАЛУЗІ, ПІДХОДИ ТА МЕТОДИ**

Стаття присвячена актуальним питанням дослідження музичної культури в антропологічному контексті, що у кінцевому результаті передбачає усвідомлення змісту українського музичного мистецтва загалом та окремих творів зокрема як відображення світоглядних концепцій нації, її уявлення про світо модель та модель людини.

Мета статті – здійснити комплексний аналіз підходів до вивчення музичної культури як об'єкту антропологічного дослідження.

Методологія. Застосування у дослідженні антропологічного і соціокультурного підходу зумовило використання герменевтичного методу, який окреслює усвідомлення змісту музичних текстів сучасних українських композиторів, що є необхідним для розуміння представленої світомоделі та моделі людини; використання компаративного методу дає змогу встановити риси спільності та відмінності у композиторській і виконавській творчості українських митців, здійснити їх систематизацію і класифікацію у ході порівняльного аналізу окремих творів схожої тематики, виконавських інтерпретацій тощо; семантичний метод дозволяє усвідомити інтонаційний образ світу, зафіксований у музичних текстах; соціокультурний підхід у поєднанні з методом цілісного аналізу дає можливість зрозуміти зміст музичного твору у певному соціокультурному контексті.

Наукова новизна. Важливою перевагою антропологічного підходу до вивчення музичної культури є вихід на синергетичний рівень пізнання, що дозволяє усвідомити музичні феномени як складові загальної культурної системи, що постійно еволюціонує. Саме антропологічний підхід до вивчення музичної культури дозволяє усвідомити особливості композиторської та виконавської творчості українських митців у контексті відображення у ній світомоделі та моделі людини, притаманних українській ментальності.

Висновки. Погляд на музичну культуру з позицій антропології демонструє її філософське розуміння, коли зміни стилевих епох, жанрової системи, виконавських традицій, способів художньої комунікації усвідомлюється наслідком особливостей буття усього суспільства, національних культур та окремих їх представників.

Ключові слова: антропологічний підхід, музична культура, етнологія, етномузикологія, семантичний метод, герменевтичний метод, світо модель, модель людини, українські митці.

Tetiana KORNISHEVA

PhD in Art, Senior Lecturer at the Department of Musical Art, Kherson State University, registered address: 27 Universytetska St, Kherson, 73003, actual address: 14 Shevchenko St, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018

ORCID: 0000-0002-1170-077X

Scopus ID: 57221618392

To cite this article: Kornisheva, T. (2024). Muzychna kultura yak ob'iekt antropohichnoho doslidzhennia: haluzi, pidkhody ta metody [Musical culture as an object of anthropological research: branches, approaches and methods]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 144–149, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-20>

**MUSICAL CULTURE AS AN OBJECT OF ANTHROPOLOGICAL RESEARCH:
BRANCHES, APPROACHES AND METHODS**

The article is focused on researching musical culture in the anthropological context, which ultimately involves understanding the content of Ukrainian musical art in general and individual works in particular as a reflection of the nation's worldview concepts, its idea of the world model and the model of man.

The methodology. The application of anthropological and sociocultural approaches in the study led to the use of the hermeneutic method, which outlines the awareness of the content of musical texts by contemporary Ukrainian composers, which is necessary for understanding the presented world model and human model; the use of the comparative method makes it possible to establish the features of similarities and differences in the compositional and performing works of Ukrainian artists, to systematize and classify them in the course of comparative analysis of individual works of similar themes and performances. The semantic method makes it possible to realize the intonational image of the world reflected in musical texts; the socio-cultural approach in combination with the method of holistic analysis makes it possible to understand the content of a musical work in a certain socio-cultural context.

An important advantage of the anthropological approach to the study of musical culture is the reaching of a synergistic level of cognition, which allows to realize musical phenomena as components of a general cultural system that is constantly evolving. The anthropological approach to the study of musical culture makes it possible to realize the specific features of the compositional and performing creativity of Ukrainian artists in the context of reflecting the world model and the model of a person inherent in the Ukrainian mentality.

Conclusions. A view on the musical culture from the standpoint of anthropology demonstrates its philosophical understanding, when the change of style epochs, genre system, performing traditions, and methods of artistic communication is realized as a consequence of the specific features of the existence of the whole society, national cultures and their individual representatives.

Key words: anthropological approach, musical culture, ethnology, ethnomusicology, semantic method, hermeneutic method, world model, human model, Ukrainian artists.

Актуальність проблеми. Дослідження у галузі музичної культури потребують інтердисциплінарного підходу, завдяки якому можна збагнути феномени музичної творчості, музичної комунікації, музичного виконавства та музичної освіти. Саме таким постає антропологічний підхід, що в останні десятиріччя широко застосовують при вивченні різних феноменів музичної культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Об'єктом антропологічних досліджень явища музичної культури стали лише на початку ХХ ст. у процесі становлення самої антропології як галузі наукового знання, що досліджує усі сторони діяльності людини від її походження, історичного розвитку до сучасного існування у природному (натуральному) і культурному (штучному) середовищах. Саме тому антропологічний підхід стає важливим як при дослідженні культурних явищ, так і у процесі підготовки фахівців у тих галузях діяльності, що вимагають універсальної освіти та широти кругозору. У низці наукових розвідок вітчизняних культурологів, мистецтвознавців, музикознавців вже марковано такий ракурс дослідження, який дозволяє перейти з рівня суто музикознавчого на рівень антропологічний та розкрити на прикладі окремих артефактів специфіку національної ментальності. У цій площині можна виділити праці А. Бондаренка, О. Верещагіної-Білявської, Л. Кияновської, О. Козаренка, А. Терещенко, Ю. Чекана та ін.

Мета дослідження – аналіз підходів до вивчення музичної культури як об'єкту антропологічного дослідження.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Антропологічний підхід у дослідженні як музичної культури загалом, так і її окремих явищ, дозволяє усвідомити процеси її становлення й розвитку як складової духовної культури людства шляхом осягнення музичних текстів та змісту й форм музичної комунікації. У центрі музичної антропології постає людина в усіх її творчих проявах – композитора, виконавця, слухача, менеджера тощо, – яка у процесі духовної творчості створює, інтерпретує, сприймає та усвідомлює зміст музичного твору.

Антропологічний підхід до вивчення музичної культури базується на міждисциплінарності, тобто актуалізації та узагальненні знань з різних галузей наук, зокрема гуманітарних, поміж яких варто виділити історію людства та історію музики, філософію, естетику, культурологію, музичну психологію та ін.

На міждисциплінарність антропологічного підходу при вивченні музики вказує і Л. Кияновська, яка констатує «зближення аналітичної і синтетичної бази різних гуманітарних дисциплін, чи, точніше сказати, плідної взаємодії різних галузей знання про дух» (Кияновська, 2019, с. 231). У цій взаємодії львівська музикознавиця вказує на особливе місце науки про музику, «не тільки через свою давню «гонорову» приналежність до septem artes liberalis – семи вільних наук, в яких об'єднувалась у квадрімі з геометрією, астрономією і арифметикою, не тільки через містичні властивості, які в ній відкривали, починаючи з давніх цивілізацій, але й завдяки численним філософським вченням, в яких музика виступає одним із центральних

об'єктів моделювання універсуму та інструментів пізнання істини: від Платона до Гадамера» (там само). З цього твердження можемо зробити висновок про необхідність дослідження музики саме як об'єкту моделювання світопорядку та втілення у ній уявлень про світо модель і модель людини, типових для певного типу історичної та національної культури.

У межах дослідження музичної культури антропологічний підхід може охоплювати різні галузі, поміж яких виділяємо наступні:

- контекст музичного феномену (об'єктивні та суб'єктивні причини й умови створення і виконання музики);
- зміст музичного тексту;
- музична комунікація;
- сприйняття музики одного народу ним самим та представниками інших культур.

Музична культура у контексті антропологічного дослідження передбачає такий підхід до аналізу її феноменів, що дозволяє вивчати проблеми її становлення й розвитку на декількох рівнях – філософсько-культурологічному, мистецтвознавчому та творчо-практичному. За такого підходу можна розкрити природу й сутність музичного мистецтва як антропологічного явища культури. Задля цього необхідно виявити взаємозв'язки трьох стабільних елементів музичної антропології:

- 1) музичного тексту як головного «документу» із зафіксованим змістом;
- 2) духовної культури певного історичного періоду і національного типу;
- 3) власне людини, яка музикує у різний спосіб та постає у ролі автора (композитора), інтерпретатора (виконавця), слухача (реципієнта), менеджера (продюсера).

Авторка статті погоджується з думкою Г. Ніколаї та Б. Наньнань про те, що власне музичну антропологію «часто трактують у контексті зв'язків з етнологією і музикологією, а особливо – із фольклористикою» (Ніколаї, Наньнань, 2023, с. 82). Г. Ніколаї та Б. Наньнань також наголошують, «що використання антропологічного підходу дозволяє трактувати музику як універсальну, видоспецифічну людську систему символічної комунікації» та вказують на появу у пошуковому полі української науки нової дисципліни – мистецької антропології, яка тісно пов'язана з іншими гілками антропології (там само).

Л. Кияновська, розмірковуючи про переваги антропологічного підходу до вивчення артефактів, робить слушне зауваження про те, що «більшість дослідників постулюють цивілізаційний і соціокультурний досвід людини і людства як первинну передумову еволюції музики» (Кияновська, 2019, с. 232). Її міркування підтверджують тезу про зв'язок музичної антропології з етнологією.

Саме у межах етнології і зароджувався антропологічний підхід до вивчення музики у працях А. Мерріама (Мерріам, 1964) та Дж. Блекінга (Блекінг, 1976). У результаті власних польових досліджень способу життя і проявів у ньому музикування американських індіанців і африканських народів (зокрема, Конго) у роботі «Антропологія музики» А. Мерріам запропонував розглядати антропологію музики на основі опозиції «музика – культура». Відштовхуючись від усвідомлення специфіки музики як втілення світогляду у культурах цих етносів, дослідник створює тристоронню модель вивчення «музики в культурі», досліджуючи й аналізуючи 1) концептуалізації про музику; 2) поведінку по відношенню до музики; 3) власне звуки музики. Свій підхід до аналізу музики А. Мерріам назвав методом «зняття відбитків пальців» музичної продукції певної культури (Мерріам, 1964). Функція музики у давніх культурах, за твердженням американського дослідника, – слугувати людині засобом спілкування і комунікації за допомогою системи символів. Проте, і в сучасному суспільстві роль музики як інструменту комунікації є надзвичайно важливою.

За межі етномузикології антропологічний підхід вийшов дещо пізніше, залишивши їй вивчення давніх музичних традицій різних народів та сфокусувавши науковий інтерес на соціологічних та історико-культурологічних аспектах музики. Закономірним постає усвідомлення музичної культури наслідком суспільно-історичної еволюції. «Таким чином актуалізуються міждисциплінарні гуманітарні дослідження, зокрема музична соціологія, що однією з сутнісних проблем ставить дослідження спільних закономірностей у прогресі суспільного укладу і змінах системи музичної виразності» (Кияновська, 2019, с. 232). Вже класичним прикладом усвідомлення безпосереднього взаємозв'язку певного суспільного устрою і музики, яка створена його представни-

ками, стали слова О. Потебні: «Є тісний зв'язок між долями музики, з одного боку, і всіх явищ суспільного життя, з другого. Хибний музичний розвиток чи повна відсутність музики в житті особи або частини народу (весь народ без музики немислимий) є хвороба свідомості, яка з необхідністю знайде свій вираз і багато в чому іншому» (Потебня, 1992, с. 58). Видатний український філософ і мовознавець вважав за необхідне збирати факти й докази цього взаємозв'язку, в якості прикладу вказуючи на взаємозалежність моральної деградації суспільства з процесами регресу й занепаду у другій половині XIX ст. певних жанрів фольклору, зокрема солдатської і міської пісні (там само).

На основі аналізу тексту монографії сучасного німецького дослідника М. Доберштайна «Музика і людина» Л. Кияновська окреслює основні музично-антропологічні характеристики, поміж усіх характеристик вказує на три головних. Першою музично-антропологічною характеристикою, за М. Доберштайном, є так звані «рамки» (нім. *Umfang*), в яких відбувається зміна музичних систем. Вони знаходяться у безпосередній залежності від соціокультурного середовища» (Кияновська, 2019, с. 232). Отже, згідно цього твердження музика в усіх їх проявах не може бути автономною сутністю, адже вона віддзеркалює ментальні принципи і цінності певного типу культури. Другою музично-антропологічною характеристикою є глибинна співзвучність людини й усього людства з музикою. Розуміємо це твердження як вказану вище кореляцію музики з культурою загалом. Третя характеристика впливає з антропоцентричного твердження про людину як міру усіх речей, з якого можна зробити умовивід, що сама людина постає мірою всіх музичних явищ» (там само).

Отже, головною перевагою антропологічного підходу до вивчення музичної культури є не просто високий рівень міждисциплінарної інтеграції, а рівень синергетичний, який дозволяє усвідомити окремі музичні феномени у контексті складної системи, що постійно модифікується. На синергетичному рівні дослідники, зокрема й у галузі музичної культури, здатні глибоко усвідомити специфіку музично-еволюційних процесів. На особливості синергетичного рівня досліджень вказує С. Гончаренко, окреслюючи мету синергетики як «пізнання

загальних принципів самоорганізації систем різної природи – від фізичних до соціальних, аби лише вони мали такі властивості, як відкритість, нелінійність, нерівноважність, здатність підсилювати випадкові флуктуації» (Гончаренко, 2011, с. 420). Також синергетичний рівень дозволяє охопити постійні переходи музичної культури як системи від стабільності до мобільності і навпаки. Нестабільність будь-якої системи завжди приводить до хаосу, прикладом чого слугують численні процеси у мистецтві доби модернізму. Тут можемо вказати і на абстрактний живопис, і на поетичний дадаїзм, і на атональність у музиці, що стали наслідками руйнівних процесів у суспільному житті Європи першої чверті XX століття.

Антропологічний підхід до вивчення музичної культури, який дозволяє усвідомити її процеси на синергетичному рівні потребує використання низки загальнонаукових і вузькоспеціальних методів. Першим з них виділяємо *герменевтичний метод*, що передбачає розуміння смислу музичних текстів. Його використання є особливо доцільним при аналізі творів сучасної музики, щодо усвідомлення змісту музики сучасних українських композиторів, що є необхідним для розуміння представленої у ній світомоделі та моделі людини. Значну допомогу у розумінні смислів своїх творів надають самі композитори, які досить часто у словесній формі пояснюють свій творчий задум, що спрощує і роботу виконавця-інтерпретатора, і слухачку діяльність. У такому випадку найяскравіше розкривається інтенціональність авторської свідомості. Варто також зазначити, що на сьогодні вже закріпилася стійка практика «втручання» композитора у створення виконавської інтерпретації, коли він безпосередньо залучений у репетиційний процес, а також до акції щодо промоутерства музичної продукції. Отже, використання герменевтичного методу при вивченні окремих музичних творів є необхідним не лише для розуміння їх змісту, але й для створення виконавської інтерпретації та реклами музичних творів серед потенційних слухачів.

Окрім герменевтичного методу, спрямованого на виявлення смислів музики, антропологічний підхід до вивчення музичної культури потребує використання *компаративного методу*. У результаті порівняльного аналізу

окремих творів схожої тематики, виконавських інтерпретацій одного музичного твору можна встановити риси спільності й відмінності у композиторській та виконавській творчості українських митців, здійснити їх систематизацію та класифікацію.

Антропологічний підхід до вивчення музичної культури доповнюється застосуванням підходу *соціокультурного*. Його специфіка полягає у розумінні окремих музичних феноменів у контексті розмаїття української національної культури. При застосуванні соціокультурного підходу суспільство України постає самотнім й неповторним, в якому тісно переплітаються традиції різних етносів. Так, у музичній культурі України періоду незалежності етнічна тема стає однією з важливих і таких, що потребує розуміння й емпатії.

За умов використання соціокультурного підходу при вивченні окремих музичних творів та їх виконавських інтерпретацій можна усвідомити, яким чином митець втілює свою модель людини у контексті певного суспільства та його розуміння характеру самої культури і соціокультурного процесу. Соціокультурний підхід

у поєднанні з *методом цілісного аналізу* дозволяє зрозуміти зміст музичного твору у певному соціокультурному контексті.

Також безпосередньо при вивченні музичних текстів, зафіксованих у формі окремих музичних творів, доцільним є використання *семантичного методу*, який звертається до аналізу інтонаційного наповнення музики у контексті втілення її змісту. Семантичний метод дозволяє усвідомити інтонаційний образ світу, закарбований у музиці.

Висновки й перспективи подальших досліджень. Отже, для розуміння музичної культури як об'єкта антропологічного дослідження важливим є усвідомлення багатогалузевої специфіки, що дозволяє вивчити її у різноманітних контекстах, поміж яких виділяємо контексти музичного феномену, змісту музичного тексту, музичної комунікації та сприйняття музики. Поєднання антропологічного та соціокультурного підходу із застосуванням низки загальнонаукових і вузькоспеціальних методів дозволить усвідомити особливості композиторської та виконавської творчості українських митців.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Верещагіна-Білявська, О. Є. Образ людини і світу в сучасній музиці: антропологічні виміри творчості українських композиторів у соціокультурному континуумі. *Наукові записки Вінницького державного педагогічного університету імені Михайла Коцюбинського. Серія: Історія*. Вип. 47. Збірник наукових праць / За заг. ред. О. А. Мельничука. Вінниця: ВДПУ. 2024. С. 90–99
2. Гончаренко, С.У. Український педагогічний енциклопедичний словник. Видання друге доповнене й виправлене. Рівне : Волинські обереги, 2011. 519 с.
3. Кияновська, Л. Музична антропологія і її перспективи в сучасній гуманітарній науці. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв* № 1'2019. С. 231–235.
4. Козаренко, О. Сакральна творчість українських композиторів ХХ століття в контексті національних музично-семіотичних процесів. *Українське музикознавство: Науково-методичний збірник*. Вип.30. К. 2001. С. 138–149.
5. Ніколаї, Г.Ю., Бянь Наньнань. Антропологічні засади підготовки викладачів мистецького профілю. *Актуальні проблеми мистецької педагогіки*. Випуск 2 (3). 2023. С. 82–89.
6. Потебня О. Мова. Національність. Денаціоналізація. Нью-Йорк 1992. 155 с.
7. Терещенко, А. Духовні засади сучасної української музики (на матеріалі хорової творчості). *Україна на порозі III тисячоліття: духовність і художньо-естетична культура*. Т.14. К. 1999. С. 452–456.
8. Чекан, Ю.І. Інтонаційний образ світу: монографія. К. 2009. 227 с.
9. Blacking J. How musical is Man? London: Faber and Faber, 1976. 116 p.
10. Merriam Alan P. The Anthropology of Music. Evanston: Illinois Northwestern: University Press, 1964. 358 s.

REFERENCES:

1. Vereshchahina-Biliavska, O. E. (2024). Obraz liudyny i svitu v suchasni muzytsi: antropolohichni vymiry tvorchosti ukrainskykh kompozytoriv u sotsiokulturnomu kontynuumi. *Naukovi zapysky Vinnytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Mykhaila Kotsiubynskoho* [The image of man and the world in contemporary music: anthropological dimensions of the work of Ukrainian composers in the socio-cultural continuum. Scientific Notes of Vinnytsia Mykhailo Kotsiubynskyi State Pedagogical University]. Series: History. Issue 47. Digest of scientific publications / Edited by O. Melnychuk. Vinnytsia: VDPU, 90-99 p. [in Ukrainian].

2. Honcharenko, S.U. (2011). Ukrainskyi pedahohichnyi entsyklopedychnyi slovnyk. Vydannia druhe dopovnene y vypravlene [Ukrainian Pedagogical Encyclopedic Dictionary. Second edition updated and corrected]. Rivne : Volynski oberehy, 519 p. [in Ukrainian].
3. Kyianovska, L. (2019). Muzychna antropolohiia i yii perspektyvy v suchasni humanitarnii nauzi. Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv № 1 [Musical anthropology and its prospects in the modern humanities. Bulletin of the National Academy of Management Personnel of Culture and Arts № 1], 231-235 p. [in Ukrainian].
4. Kozarenko, O. (2001). Sakralna tvorchist ukrainskykh kompozytoriv XX stolittia v konteksti natsionalnykh muzychno-semiotychnykh protsesiv. Ukrainske muzykoznavstvo: Naukovo-metodychnyi zbirnyk. Vyp.30. [Sacred works of Ukrainian composers of the twentieth century in the context of national musical and semiotic processes. Ukrainian musicology: Scientific and methodical collection. Issue 30.] K.,138-149 p. [in Ukrainian].
5. Nikolai, H.Y., Bian Nannan (2023). Antropolohichni zasady pidhotovky vykladachiv mystetskoho profilu. Aktualni problemy mystetskoï pedahohiky. Vypusk 2 (3) [Anthropological principles of training art teachers. Actual problems of art pedagogy. Issue 2 (3)], 82-89 p. [in Ukrainian].
6. Potebnia O. (1992). Mova. Natsionalnist. Denatsionalizatsiia. [Language. Nationality. Denationalization], New York, 155 p. [in Ukrainian].
7. Tereshchenko, A. (1999). Dukhovni zasady suchasnoi ukrainskoï muzyky (na materialy khorovoï tvorchosti). Ukraina na porozhi III tysiacholittia: dukhovnist i khudozhno-estetychna kultura [Spiritual foundations of modern Ukrainian music (based on the material of choral creativity). Ukraine on the threshold of the third millennium: spirituality and artistic and aesthetic culture], VOL.14. K., 452-456 p. [in Ukrainian].
8. Chekan, Y.I. (2009). Intonatsiinyi obraz svitu: monohrafiia [Intonational image of the world: a monograph]. K., 227 p. [in Ukrainian].
9. Blacking J. (1976). How musical is Man? London: Faber and Faber, 116 p.
10. Merriam (1964) Alan P. The Anthropology of Music. Evanston: Illinois Northwestern: University Press, 358 p.

УДК 351:792

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-21>

Igor MATIIV

викладач кафедри акторської майстерності, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Євгена Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01601

ORCID: 0000-0002-1841-9278

Бібліографічний опис статті: Матіїв, І. (2024). Аналіз впливу державної підтримки на розвиток театральної культури в Україні. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 150–156, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-21>

АНАЛІЗ ВПЛИВУ ДЕРЖАВНОЇ ПІДТРИМКИ НА РОЗВИТОК ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ В УКРАЇНІ

Театральна культура в Україні має давнє коріння. Напрями та характер її розвитку зумовлені багатьма чинниками. Зокрема, значну роль у формуванні сучасного культурного простору відіграє держава. Підтримка державою театрів є вагомим внеском у їх розвиток.

Мета статті полягає в з'ясуванні особливостей надання театрам державної підтримки, а також визначенні її впливу на розвиток театрів.

Методологія. У статті використаний системний підхід, що дозволив дослідити проблему державної підтримки театрів у різних ракурсах і зробити висновки щодо її ефективності та можливостей впровадження необхідних змін.

Наукова новизна полягає в тому, що вперше висвітлено особливості надання театрам державної підтримки, зокрема в період дії режиму воєнного стану. В умовах війни проблеми фінансування культури відійшли на другий план, що відобразило й на театральній сфері. Також додалися специфічні умови існування театрів, нові потреби й виклики, змінився формат роботи. Особливо це стосується театрів, будівлі яких були зруйновані повністю чи частково, тих, що знаходяться в прифронтовій зоні та не можуть нормально працювати з огляду на умови безпеки. Це зумовило необхідність розв'язання питань фінансування з державного бюджету, що дозволить зберегти творчий потенціал театру та дасть можливість реалізовувати його у відповідних до ситуації форматах. Здійснено порівняння розвитку різних українських театрів в умовах війни з огляду на актуальні потреби та проблеми кожного з них. Крім того, залучено досвід інших країн щодо питань державного фінансування та підтримки.

У **висновках** підсумовано, що державна підтримка повинна здійснюватися в кількох напрямках. Це стосується не тільки державного фінансування театральних закладів, але й забезпечення належної підготовки кадрів, підтримки творчих ініціатив та молоді, організації та проведення різноманітних культурних заходів із театральної тематики (фестивалів, літніх театральних шкіл тощо), розширення інформативного поля з метою популяризації театральної діяльності. Подальші дослідження будуть спрямовані на більш детальний розгляд кожного напрямку підтримки, його пріоритетних положень та умов впровадження в Україні, врахування особливостей творчої діяльності різних форм театру.

Ключові слова: державне фінансування, культурні політики, мистецькі ініціативи, суспільна важливість, культурний розвиток.

Igor MATIIV

teacher, acting department, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 St. Yevhena Konovaltsia, Kyiv, Ukraine, 01601

ORCID: 0000-0002-1841-9278

To cite this article: Matiiv, I. (2024). Analiz vplyvu derzhavnoi pidtrymky na rozvytok teatralnoi kultury v Ukraini [Analysis of the impact of state support on the development of theater culture in Ukraine]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 150–156, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-21>

ANALYSIS OF THE IMPACT OF STATE SUPPORT ON THE DEVELOPMENT OF THEATER CULTURE IN UKRAINE

Theater culture in Ukraine has ancient roots. The directions and nature of its development are determined by many factors. In particular, the state plays a significant role in shaping the modern cultural space. State support of theaters is a significant contribution to their development.

The purpose of the paper is to clarify the specifics of providing state support to theaters, as well as to determine its impact on the development of theaters.

Methodology. The article uses a systematic approach, which made it possible to investigate the problem of state support for theaters from different angles and draw conclusions about its effectiveness and the possibilities of implementing the necessary changes.

The scientific novelty lies in the fact that for the first time the specifics of providing state support to theaters, in particular during the period of martial law, have been highlighted. During the war, the problems of financing culture took a back seat, which was also reflected in the theater sphere. Specific conditions for the existence of theaters, new needs and challenges were also added, and the work format changed. This especially applies to theaters whose buildings have been completely or partially destroyed, those located in the front-line zone and cannot work normally due to security conditions. This made it necessary to solve the issues of financing from the state budget, which will allow to preserve the creative potential of the theater and provide an opportunity to implement it in formats appropriate to the situation. A comparison of the development of various Ukrainian theaters in wartime conditions was made, taking into account the actual needs and problems of each of them. In addition, the experience of other countries regarding issues of state financing and support is involved.

The conclusions summarize that state support should be implemented in several directions. This applies not only to state funding of theater institutions, but also to ensuring proper training of personnel, supporting creative initiatives and youth, organizing and holding various cultural events on theater topics (festivals, summer theater schools, etc.), and expanding the informative field in order to popularize theater activities. Further research will be aimed at a more detailed consideration of each direction of support, its priority provisions and conditions of implementation in Ukraine, taking into account the peculiarities of the creative activity of various forms of theater.

Key words: public funding, cultural policies, artistic initiatives, public importance, cultural development.

Актуальність проблеми. Театр є особливим видом мистецтва, що поєднує в собі літературну, музичну, хореографічну та вокальну творчість, розвиває естетичні та етичні засади суспільства, виступає індикатором найважливіших подій, відображенням соціокультурних, історичних процесів та віянь часу. Він постійно розвивається, перебуваючи у творчому пошуку.

Театри виконують просвітницьку, виховну місію, але, на жаль, їх потенціал щодо цього недостатньо оцінений державою. Театральна діяльність сприймається як елемент дозвілля, який не завжди можуть собі дозволити пересічні громадяни, зважаючи на ціни на квитки. Театри можуть заробляти значні кошти, що також нівелює очевидну необхідність у державній підтримці. Але тут існує багато чинників, що роблять цей вид діяльності дуже вразливим та залежним від загальної соціально-економічної ситуації в країні.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема державної підтримки культурної сфери загалом та театральної діяльності зокрема є предметом наукової уваги дослідників різних галузей. Це безпосередньо фахівці у сфері театрального мистецтва, менеджери, законотворці тощо, що демонструє багатоаспектність проблеми (Про театри і театральну справу, 2005; *The state of culture*, 2022).

Значна увага приділяється проблемам управління та фінансування сфери культури. Науковці розглядають загальні питання забезпе-

чення розвитку цього сектору з боку держави, аналізують наявну законодавчу базу та вносять пропозиції щодо її удосконалення (Кіналь, 2020; Лягущенко, 2023; Слущкий, 2024; Український театр воєнного часу, 2022).

Фахівці Національного центру театрального мистецтва імені Леся Курбаса займаються розробкою питань розвитку та реформування театральної сфери (О. Мірошніченко, Н. Мірошніченко), формують пропозиції щодо створення театральних центрів, які б могли забезпечити більш ефективне використання державної власності, тобто приміщень наявних театрів. Також увага приділяється створенню розгалуженої мережі театральних закладів із рівномірним покриттям всієї території України, що наразі є проблемою. Саме в цих питаннях потрібна підтримка держави на законодавчому рівні.

Значне місце в наукових студіях займають питання професійної освіти (Опанасик, Юр, 2019; Піхтерева, Усенко, 2022). Насамперед дослідники розглядаються впливи зовнішніх чинників на розвиток театральної освіти, відповідність її європейським стандартам, можливості мобільності студентів під час навчання, необхідність опанування ними закордонного досвіду.

Частина досліджень присвячена аналізу розвитку українського театру наприкінці ХХ – початку ХХІ ст. (Васильєв та ін., 2019; Лягущенко, 2023; Мельничук, 2021). Науковці вказують на загальні проблеми, зокрема змен-

шення кількості театрів, їх занепад у зв'язку з відсутністю розуміння значущості театру як соціальної інституції, брак фінансування, застарілі форми управління. Поступове відродження театральної культури припадає на початок XXI ст., що пов'язано з новим її сприйняттям, розвитком грантової діяльності, зміною форм та методів роботи (Романуха, 2023).

У багатьох працях представлений огляд закордонного досвіду роботи та розвитку театрів різних типів, аналіз джерел їх фінансування, форматів державної підтримки (Ладонько, Калінько, Татарчук, 2023; О. Мірошніченко, Н. Мірошніченко; Театральні інститути Європи, 2020).

Незважаючи на ґрунтовність згаданих публікацій, питання державної підтримки розвитку театрального мистецтва залишається недостатньо опрацьованим. Це обумовлено недосконалою законодавчою базою, наявністю певних управлінських шаблонів у сфері культури, відсутністю системного розуміння необхідності забезпечення умов для повноцінної діяльності театрів.

Матеріали та методи. У роботі був використаний системний підхід, що дозволив розглянути державну підтримку як систему різнопланових заходів із метою сприяння розвитку театральної культури в Україні. Тема дослідження передбачає застосування загальнонаукових та спеціальних методів. Аналіз і синтез дозволив комплексно розглянути проблеми державного фінансування театрів в Україні, визначивши основні складові цього процесу та чинники, що на нього впливають. Метод узагальнення використаний для формулювання результатів дослідження. Індуктивний метод дозволив зрозуміти кризові явища в питаннях розвитку театральної діяльності, що є недоліками в загальній культурній політиці держави. Дедуктивний метод дозволив встановити причини занепаду театрів та вплив на цей процес відсутності регулювання загальнодержавної підтримки. Критичний аналіз був застосований для огляду джерел дослідження, визначення ступеня розробки обраної теми.

Мета статті полягає в з'ясуванні особливостей надання театрам державної підтримки, а також визначенні її впливу на розвиток театрів.

Виклад основного матеріалу дослідження. Державний театр – це заклад, діяльність якого спрямована на забезпечення соціокультурного

розвитку суспільства, підтримання певного рівня культури населення, задоволення духовних потреб, сприяння поширенню та збереженню творів театрального мистецтва. Ця діяльність не передбачає прибутковості, хоча театри, порівняно з іншими закладами культури, здатні заробляти значні кошти. Проте це залежить від багатьох факторів, які є дуже нестабільними. Особливо це стало помітним у сучасній ситуації, коли частина театрів втратила свої будівлі, робітників, глядацьку аудиторію через збройну агресію російської федерації.

Названі вище чинники доводять, що питання державної підтримки є досить важливим для збереження творчого доробку колективів та створення можливостей для їх ефективної діяльності й подальшого професійного розвитку.

Діяльність театру має кілька основних напрямів:

- створення, публічний показ творів театрального мистецтва, їх поширення та збереження;
- забезпечення умов для розвитку театральної творчості;
- участь у підготовці професійних кадрів;
- промоція визначних зразків театрального мистецтва.

Перелічені напрями діяльності не можуть бути реалізовані без наявності належних умов з огляду на сучасні ринкові відносини та додаткові фактори воєнного стану. Для розвитку необхідна ґрунтовна матеріально-технічна база та інформаційна підтримка.

Ще до початку війни театри мали значну кількість проблем і здебільшого трималися на ентузіазмі та творчій насназі основного складу трупи. Проблеми існування й розвитку театрів мають організаційний та економічний характер, додатково ускладнений невідповідністю та формальним підходом у законодавчій сфері.

Крім того, глядацька аудиторія традиційно складалася з обізнаних театралів, і зовсім незначна частина була представлена новими зацікавленими шанувальниками театрального мистецтва. Це вказує на необхідність активної популяризації діяльності театрів, підвищення їх іміджу серед інших закладів культури та мистецтва.

У сучасних умовах в Україні державні театри існують бюджетним коштом, тобто основним є бюджетне фінансування, що надходить із Дер-

жавного бюджету або бюджетів нижчих рівнів. Його обсяги не покривають навіть необхідний для існування театру мінімум, не говорячи вже про розвиток. У складній ситуації пандемії, а тепер і повномасштабної війни недостатні обсяги бюджетного фінансування ще скорочуються. Зараз особливо потерпають від нестачі підтримки театри, що знаходяться в прифронтовій зоні, та ті, що взагалі вимушені були переміститися до інших населених пунктів.

Конкуренцію державним театрам складають комерційні установи, але потрібно розуміти, що вони не завжди здатні забезпечити належний рівень мистецтва. У пріоритеті таких установ отримання прибутку, а не «служіння» мистецтву.

Державні кошти театри спрямовують на утримання будівлі, виплату заробітної плати робітникам, створення творчого продукту. Державний театр не може існувати без додаткових субсидій. Але отримання субсидії, яка дає значні ресурси для технічного та творчого розвитку, накладає на театри величезну відповідальність за її цільове витрачання. Театрознавці, економісти, що спеціалізуються на галузі культури, керівники театрів останнім часом наголошують на тому, що адміністративно-господарська та фінансова діяльність має бути підпорядкована творчій. Відсутність усвідомлення взаємозв'язку між цими видами діяльності, а також розмитість критеріїв оцінювання ефективності результатів творчої праці в умовах культивування принципу самокупності призводить до відсунення художника на другий план, залишаючи на першому економічні питання виживання театру.

Суспільні відносини у галузі театральної справи регулюються Законом України «Про театри і театральну справу» (Про театри і театральну справу, 2005). Цей Закон визначає правовий статус театрів та форми їх державної підтримки.

Відповідно до Закону в Україні створюються й діють театри, що можна поділити:

- за видами театрального мистецтва;
- за формою власності;
- за спрямованістю діяльності на різні верстви населення тощо (Про театри і театральну справу, 2005).

Основна проблема полягає в тому, що положення Закону не враховують особливості існу-

вання театрів у ринкових умовах господарювання. Відповідно, Закон є суто рамковим, він не корелюється із загальною законодавчо-нормативною базою, тому потребує перегляду.

Відповідно до чинного законодавства всі театри в Україні мають повну самостійність у розв'язанні питань, пов'язаних зі своєю діяльністю: творчих, господарських, фінансових та ресурсних. Свобода творчої діяльності сприяє творчим пошукам, розширенню тематики та стилістики, форм презентації свого доробку, пошукам економічно ефективних рішень при формуванні репертуару.

Однак у створенні умов для цього значне місце посідає держава. Вона регулює відносини в театральній галузі через формування державної політики, фінансового, матеріального, кадрового забезпечення. Також варто додати наукову, інформаційну та нормативно-правову складові діяльності й розвитку театрів.

Закон України «Про театри і театральну справу» (2005) визначає основні напрями державної політики в галузі театру й театральної справи. Додатково вони прописані у Програмі 1801110 «Фінансова підтримка національних театрів» (Програма, 2019). В Україні сьогодні діють державні та муніципальні театри, що є основою театральної галузі. Важливо, щоб модель фінансування театральних закладів не була стандартизованою, вона повинна мати гнучкість. У нашій державі все зводиться до певних показників результативності роботи закладу, але що стосується театральної діяльності – тут порахувати її важко. Театр належить до сфери суспільного та духовного життя, де визначити уніфіковані показники взагалі неможливо. Відповідно, характер та розмір фінансової підтримки повинен визначатися на основі наявних проблем в індивідуальному порядку.

Підтримка державою творчих пошуків здійснюється за допомогою грантових програм, що надаються Міністерством культури через Український Культурний Фонд. Це можливість реалізації окремих проєктів, що сприяють розвитку театральної культури. Але, на жаль, неохопленими залишаються питання більш глобального масштабу – це матеріально-технічна база та кадрові питання.

Матеріально-технічна база складається з будівлі театру та її облаштування сучас-

ним обладнанням, що потребує значних вкладень і повинно вирішуватися на державному рівні – можливо, як значна одноразова дотація на модернізацію фондів, а потім – фінансування на постійній основі для підтримки її в належному стані (Слущкий, 2024).

Показовим є приклад театрів Харкова в період війни. Театри повинні підтримувати в належному стані приміщення, сплачувати комунальні послуги, між тим проведення будь-яких заходів у цих приміщеннях заборонено з позицій безпеки. Для показу спектаклів необхідно шукати безпечні майданчики, орендувати їх (на це потрібні додаткові кошти), крім того, ці майданчики розраховані на меншу аудиторію, що потребує змінювати формат спектаклів. Підтримка держави в забезпеченні можливості здійснювати свою діяльність (безпечні місця для показу вистав), утримання та ремонт театральних будівель та їх пристосування до нових умов (за можливості), підтримка творчого колективу дасть змогу зберегти людський ресурс та не залишити місто без духовного дозвілля (бо театр в умовах війни – дієва психологічна підтримка) (Український театр воєнного часу, 2022).

Що стосується освіти, то основні проблеми полягають у застарілій системі, яка формально була переведена до Болонської системи без урахування специфіки українських закладів вищої освіти. Це стосується взагалі всієї вищої освіти, але в питаннях підготовки творчих кадрів проблеми відчуються найбільше. Для розвитку творчої особистості, можливостей реалізації потенціалу замало окремих стипендій, що надає держава, потрібні більш глобальні рішення з можливістю налагоджених зв'язків між навчальними закладами та театрами саме для підготовки професійних кадрів й забезпечення їх регулярного стажування.

Додатково слід звернути увагу на розвиток незалежних театрів, що практично відсутні в Україні, існує лише кілька альтернативних театральних ініціатив. Отже, можна стверджувати, що в Україні не існує правил, які б на законодавчому рівні регулювали відносини між незалежними діячами та державою. Іншим важливим аспектом є відсутність процедур і конкурсів, які на зрозумілих та прозорих засадах забезпечували б розподіл державних коштів між усіма учасниками театального процесу.

Крім того, ізоляваність українського театру та відсутність інтересу до глобальних мистецьких і соціальних контекстів позбавляють його можливості переймати найкращі світові практики, вивчати процеси позитивних змін, а також аналізувати можливі виклики та погрози.

Державна підтримка необхідна для встановлення постійних комунікацій із зарубіжними театральними закладами на основі проведення фестивалів, студентського обміну, стажування тощо.

Отже, театр (державний, муніципальний) варто розглядати як складний механізм, що не є суто творчим закладом. Усі складові його діяльності повинні отримувати державну підтримку. У цьому випадку можна розраховувати не тільки на ефективність його діяльності, а й на активний розвиток як закладу культури, що популяризує національне надбання, формує рівень культури населення, свідомість, впевнено презентує державу в міжнародній спільноті.

Таким чином, державна підтримка театрів повинна реалізовуватися в таких напрямках:

- фінансові питання – утримання будівлі театру, забезпечення сучасним обладнанням, підтримка проектів та гастрольної діяльності, забезпечення гідного рівня оплати праці;
- інформаційна підтримка – промоція театрів, їх репертуару в засобах масової інформації, на телеканалах тощо;
- забезпечення кадрами – вкладення у сферу професійної освіти всіх, хто забезпечує театральну діяльність (акторів, режисерів-постановників, робітників сцени, менеджерів, костюмерів, декораторів тощо);
- сприяння підвищенню кваліфікації – заохочення до отримання додаткових знань, навичок у професійній сфері;
- стимулювання міжнародної співпраці – допомога в налагодженні зв'язків із театрами країн світу, в організації міжнародних заходів, гастрольних програм.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Діяльність театрів базується на творчому потенціалі, для розвитку якого необхідним є створення певних умов. Допомога держави є важливим фактором забезпечення цього розвитку, тому вона повинна реалізовуватись у розв'язанні фінансових питань, інформаційній підтримці, забезпеченні професійними кадрами, сприянні в підвищенні кваліфікації, стимулюванні міжнародної співпраці.

На наш погляд, має сенс звернутися до досвіду державної підтримки театрів за кордоном. По-перше, результативною є сама гнучкість системи підтримки, що дозволяє розв'язувати різноманітні питання відповідно до потреб певного театру. По-друге, ефективними є різні формати фінансової підтримки – гранти, стипендії, субсидії, фінансування окремих проєктів та ініціатив тощо.

Саме це дозволить повністю забезпечити театрам можливість максимальної творчої реаліза-

ції, а не виживання шляхом самостійних пошуків необхідних ресурсів. Пріоритетним напрямом подальших досліджень є розгляд питань планування державної підтримки з урахуванням актуальних потреб різних театрів, що особливо відчувається в умовах повномасштабної війни. При такому підході буде збережений рівень театральної культури, напрацювання багатьох поколінь діячів театру, глядацька аудиторія та можливість подальших творчих пошуків.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Васильєв С., Чужина І., Соколенко Н., Салата О., Тукалевська О., Жила В. *Український театр: шлях до себе. Здобутки. Виклики. Проблеми*. Київ, 2018. URL: https://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2019/02/Doslidjennya_UKR_PDF_Final.pdf (дата звернення: 20.06.2024).
2. Кіналь Н. М. Особливості фінансового забезпечення сфери культури в Україні. *Соціально-економічні проблеми сучасного періоду України*. 2020. № 5 (145). С. 20–24. URL: <https://doi.org/10.36818/2071-4653-2020-5-4> (дата звернення: 20.06.2024).
3. Культура на часі: що з доходами українських театрів на другий рік війни? *УС.Market*. URL: <https://blog.youcontrol.market/kultura-na-chasi-dokhodi-ukrayinskikh-tieatriv-znachno-zrosli-na-drughii-rik-viini/> (дата звернення: 20.06.2024).
4. Ладонько Л., Калінько І., Татарчук М. Імплементация культурної політики країн західної Європи в культурний простір України. *Культура та інформаційне суспільство XXI століття: матеріали Міжнар. наук.-теорет. конф. молодих учених* (м. Харків, 20–21 квітня 2023 р.). Харків, 2023. С. 69–71.
5. Лягушенко А. Державний театральний менеджмент у контексті історичного розвитку сценічного мистецтва. *Науковий Вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2023. № 33. С. 10–20. URL: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.33.2023.291471> (дата звернення: 20.06.2024).
6. Мельничук Ю. С. Український театр на шляху до власної ідентичності: історичні передумови, виклики та перспективи. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*. 2021. № 38. С. 151–158. URL: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.483> (дата звернення: 20.06.2024).
7. Мірошниченко О. Принципи театральної реформи і концепція європейських театральних центрів. *Центр Леся Курбаса*. URL: <http://kurbasa.org.ua/projects/almanah13/06.pdf> (дата звернення: 20.06.2024).
8. Мірошниченко Н. Незалежні театральні форми в Україні і Європі: порівняльний аналіз і напрями реформування. *Центр Леся Курбаса*. URL: <https://www.kurbasa.org.ua/projects/almanah12/11.pdf> (дата звернення: 20.06.2024).
9. Опанасик О., Юр М. Театральна освіта та сценічне мистецтво в період соціокультурних трансформацій: стратегії розвитку. *Педагогічна освіта: теорія і практика*. 2019. № 26 (2). С. 148–153. DOI: 10.32626/2309-9763.2019-26-2.153-159.
10. Піхтерева А., Усенко І. «Театральне вікно до Європи»: навіщо українським студентам-театралам європейський досвід та де його застосовувати. *Накিপело*. 2022. URL: <https://nakipelo.ua/ru/teatralne-vikno-do-ievropi-navishho-ukrayinskim-studentam-teatralam-ievropejskij-dosvid-ta-de-jogo-zastosovuvati> (дата звернення: 20.06.2024).
11. Про театри і театральну справу. Закон України від 31 травня 2005 р. № 2605–IV. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2605-15#Text> (дата звернення: 20.06.2024).
12. Програма 1801110 «Фінансова підтримка національних театрів». URL: https://dostup.org.ua/request/proghrama_1801110_finansova_pidt_2 (дата звернення: 20.06.2024).
13. Романуха О. Становлення та розвиток українського театру наприкінці ХХ – початку ХХІ століть. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. № 60 (4). С. 4–10. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-4-1> (дата звернення: 20.06.2024).
14. Слущкий В. Державна політика у театральній сфері. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. № 73 (3). С. 128–131. URL: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-3-19> (дата звернення: 20.06.2024).
15. Театральні інститути Європи: структура, функції, ефективність: звіт про науково-дослідну та проєктно-конструкторську роботу. Київ: Національний центр театального мистецтва ім. Леся Курбаса, 2020.
16. Український театр воєнного часу (оглядова довідка за матеріалами преси та інтернету 2022 р.). ДЗК: Міністерство культури та інформаційної політики України, Національна бібліотека України імені Ярослава Мудрого, Інформаційний центр з питань культури та мистецтва. 2022. № 12(4).
17. Хоріщенко Е., Головня С. (2019). Бути чи не бути театру прибутковим? *Фінансовий контроль*. 2019. № 11 (166). С. 46–51.

18. The state of culture and creative industries during the war – research results from the Ukrainian Cultural Foundation and the Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine. 2022. URL: [https://ucf.in.ua/storage/docs/30092022/The%20state%20of%20culture%20and%20creative%20industries%20during%20the%20war%20\(1\)_302be11145579484968dafdf6551d1e0f9d53fc8.pdf](https://ucf.in.ua/storage/docs/30092022/The%20state%20of%20culture%20and%20creative%20industries%20during%20the%20war%20(1)_302be11145579484968dafdf6551d1e0f9d53fc8.pdf) (дата звернення: 20.06.2024).

REFERENCES:

1. Vasyliiev, S., Chuzhynova, I., Sokolenko, N., Salata, O., Tukalevska, O., & Zhyla, V. (2019). *Ukrainskyi teatr: shliakh do sebe. Zdobutky. Vykyky. Problemy* [Ukrainian theater: the way to yourself. Zdobutky. Wikliki. Problems]. Kyiv. Retrieved from https://nstdu.com.ua/wp-content/uploads/2019/02/Doslidjennya_UKR_PDF_Final.pdf [in Ukrainian].
2. Kinal, N. M. (2020). Osoblyvosti finansovoho zabezpechennia sfery kultury v Ukraini [Peculiarities of financial provision of the sphere of culture in Ukraine]. *Sotsialno-ekonomichni problemy suchasnoho periodu Ukrainy*, 5 (145), 20–24. DOI: <https://doi.org/10.36818/2071-4653-2020-5-4> [in Ukrainian].
3. *Kultura na chasi: shcho z dokhodamy ukrainskykh teatriv na druhyi rik viiny?* [Culture in time: what about the income of Ukrainian theaters in the second year of the war?] (2024). *YC.Market*. Retrieved from <https://blog.youcontrol.market/kultura-na-chasi-dokhodi-ukrayinskikh-teatriv-znachno-zrosli-na-drughii-rik-viini/> [in Ukrainian].
4. Ladonko, L., Kalinko, I., & Tatarчук, M. (2023). Implementatsiia kulturnoi polityky krain zakhidnoi Yevropy v kulturnyi prostrir Ukrainy. [Implementation of the cultural policy of the countries of Western Europe in the cultural space of Ukraine]. *Materialy mizhnar. nauk.-teoret. konf. molodykh uchenykh «Kultura ta informatsiine suspilstvo XXI stolittia» (Kharkov, April 20–21, 2023)* (pp. 69–71). Kharkiv [in Ukrainian].
5. Liahushchenko, A. (2023). Derzhavnyi teatralnyi menedzhment u konteksti istorychnoho rozvytku stsenichnoho mystetstva [State theater management in the context of the historical development of stage art]. *Naukovyi Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia im. I. K. Karpenka-Karoho*, 33, 10–20. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.33.2023.291471> [in Ukrainian].
6. Melnychuk, Yu. S. (2021). Ukrainskyi teatr na shliakhu do vlasnoi identychnosti: istorychni peredumovy, vykyky ta perspektyvy [Ukrainian theater on the way to its own identity: historical prerequisites, challenges and prospects]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 38, 151–158. DOI: <https://doi.org/10.35619/ucpmk.v38i.483> [in Ukrainian].
7. Miroshnychenko, O. Pryntsypy teatralnoi reformy i kontsepsiia yevropeyskykh teatralnykh tsestriv [Principles of theater reform and the concept of European theater centers]. *Les Kurbas Center*. Retrieved from URL : <http://kurbas.org.ua/projects/almanah13/06.pdf> [in Ukrainian].
8. Miroshnychenko N. Nezaleznyi teatralni formy v Ukraini i Yevropi: porivnialnyi analiz i napriamy reformuvannia [Independent theater forms in Ukraine and Europe: comparative analysis and directions of reform]. *Les Kurbas Center*. Retrieved from URL : <https://www.kurbas.org.ua/projects/almanah12/11.pdf> [in Ukrainian].
9. Opanasyk O., & Yur M. (2019). Teatralna osvita ta stsenichne mystetstvo v period sotsiokulturnykh transformatsii: stratehii rozvytku [Theatrical education and performing arts in the period of socio-cultural transformations: development strategies]. *Pedahohichna osvita: teoriia i praktyka*, 26 (2), 148–153. DOI: 10.32626/2309-9763.2019-26-2.153-159 [in Ukrainian].
10. Pikhtereva A., & Usenko I. (2022) «Teatralne vikno do Yevropy»: navishcho ukrainskym studentam-teatralam yevropeyskyi dosvid ta de yoho zastosovuvaty [«Theatrical window to Europe»: why Ukrainian theater students need European experience and where to apply it]. *Nakypilo*. Retrieved from <https://nakipelo.ua/ru/teatralne-vikno-do-ievropi-navishho-ukrainskim-studentam-teatralam-ievropejskij-dosvid-ta-de-jogo-zastosovuvati> [in Ukrainian].
11. Pro teatry i teatralnu spravu. Zakon Ukrainy vid 31 travnia 2005 r. № 2605–IV [About theaters and theatrical business. Law of Ukraine dated May 31, 2005 No. 2605-IV]. Retrieved from <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/2605-15#Text> [in Ukrainian].
12. Prohrama 1801110 «Finansova pidtrymka natsionalnykh teatriv» [Program 1801110 «Financial support of national theaters»]. Retrieved from https://dostup.org.ua/request/prohrama_1801110_finansova_pidt_2 [in Ukrainian].
13. Romanukha, O. (2023). Stanovlennia ta rozvytok ukrainskoho teatru naprykintsi 20 – pochatku 21 stolit [Formation and development of Ukrainian theater at the end of the XXth – beginning of the XXI st centuries]. *Aktualni pyttannia humanitarnykh nauk*, 60 (4), 4–10. DOI <https://doi.org/10.24919/2308-4863/60-4-1> [in Ukrainian].
14. Slutskyi, V. (2024). Derzhavna polityka u teatralnii sferi [State policy in the theater sphere]. *Aktualni pyttannia humanitarnykh nauk*, 73 (3), 128–131. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/73-3-19> [in Ukrainian].
15. *Teatralni instytuty Yevropy: struktura, funksi, efektyvnist: zvit pro naukovu-doslidnu ta proiektno-konstruktorsku robotu* [Theater institutes of Europe: structure, functions, efficiency: a look at scientific research and design work] (2020). Kyiv: Natsionalnyi tsentr teatralnoho mystetstva im. Lesia Kurbasia [in Ukrainian].
16. Ukrainskyi teatr voiennoho chasu (ohliadova dovidka za materialamy presy ta internetu 2022 r.) [Ukrainian theater of war (a review of press and internet materials, 2022)] (2022). DZK: Ministerstvo kultury ta informatsiinoi polityky Ukrainy, Natsionalna biblioteka Ukrainy imeni Yaroslava Mudroho, Informatsiinyi tsentr z pytan kultury ta mystetstva, 12(4). [in Ukrainian].
17. Khorishchenko, E., & Holovnia, S. (2019). Buty chy ne buty teatru prybutkovym? [Why don't you help the theater pributkovym?]. *Finansovyi kontrol*, 11 (166), 46–51. [in Ukrainian].
18. The state of culture and creative industries during the war – research results from the Ukrainian Cultural Foundation and the Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine (2022). Retrieved from [https://ucf.in.ua/storage/docs/30092022/The%20state%20of%20culture%20and%20creative%20industries%20during%20the%20war%20\(1\)_302be11145579484968dafdf6551d1e0f9d53fc8.pdf](https://ucf.in.ua/storage/docs/30092022/The%20state%20of%20culture%20and%20creative%20industries%20during%20the%20war%20(1)_302be11145579484968dafdf6551d1e0f9d53fc8.pdf) [in English].

УДК 791.633(450)-051(092)"19":004.032.6(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-22>

Олександр ОСТРОВСЬКИЙ

аспірант кафедри теорії та історії культури, Національна музична академія України імені П. І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 01001

ORCID: 0000-0003-4870-2696

Бібліографічний опис статті: Островський, О. (2024). Мультиmodalність як спосіб аналізу фільмографії Лукіно Вісконті. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 157–164, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-22>

МУЛЬТИМОДАЛЬНІСТЬ ЯК СПОСІБ АНАЛІЗУ ФІЛЬМОГРАФІЇ ЛУКІНО ВІСКОНТІ

Мета статті полягає у розгляді загальних положень теорії мультиmodalності, окресленні її термінологічного і функційного потенціалів задля розширення методологічного інструментарію аналізу кіно, зокрема, стрічок Лукіно Вісконті. Стимулом до пошуку нових інструментів аналізу стала специфіка творчості режисера, якій притаманні складні нашіарування різних культурних пластів.

У ретроспективному огляді проявлено передумови виникнення теорії мультиmodalності, що бере свій початок з ідей семіотиків-постструктуралістів. Окреслено визначення тексту та інтертекстуальності та зазначено недоліки їхнього застосування, що полягають у надмірній узагальненості, метафоричності та лінгвоцентричності. Розглянуто ймовірність залучення терміну «інтермедіальність» та визначено різні способи інтермедіальної взаємодії.

Сформовано загальну характеристику щодо розуміння мультиmodalності та її складових сучасними дослідниками та розкрито можливості залучення цієї методології до досліджень кіно. Проявлено основну термінологію теорії, зокрема, модусів, шарів, що формують комунікацію, перехід від поняття граматики до семіотичних ресурсів, матеріальність та аффорданси. Окреслено види трансформацій одних модусів у інші. Продемонстровано вектори залучення теорії мультиmodalності до подальшого дослідження фільмографії Лукіно Вісконті.

Наукова новизна полягає у розкритті можливостей залучення мультиmodalних студій до аналізу стрічок Лукіно Вісконті.

Висновки. Теорія мультиmodalності видається потужним методологічним інструментарієм, що пропонує концентрацію на модусах комунікації, їхніх семіотичних ресурсах, матеріальності їхніх проявів та аффордансах. Це також ймовірний спосіб утворення уніфікованої методології для аналізу мультиmodalних текстів. Оскільки фільми Л. Вісконті є складними мультиmodalними текстами, що пояснюється багатовекторністю творчої особистості режисера, мультиmodalність може стати вдалою методологією для подальших досліджень фільмографії митця у межах заданих актуальних дискурсів.

Ключові слова: мультиmodalність, інтертекстуальність, інтермедіальність, фільмографія Лукіно Вісконті.

Oleksandr OSTROVSKYI

Postgraduate student at the Department of Theory and History of Culture, Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music, 1-3/11 Architect Horodetskyi St, Kyiv, Ukraine, 01001

ORCID: 0000-0003-4870-2696

To cite this article: Ostrovskyi, O. (2024). Multimodalnist yak sposib analizu filmohrafi Lukino Viskonti [Multimodality as a way of analysing of Luchino Visconti's filmography]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 157–164, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-22>

MULTIMODALITY AS A WAY OF ANALYSING OF LUCHINO VISCONTI'S FILMOGRAPHY

The purpose of this article is to examine the general provisions of the theory of multimodality and to outline its terminological and functional potential for broadening the methodological tools for analysing cinema, in particular the films of Luchino Visconti. The search for new analytical tools was stimulated by the specificity of the director's work, characterised by complex layers of different cultural strata.

The retrospective review reveals the conditions for the emergence of the theory of multimodality, which has its origins in the ideas of post-structuralist semioticians. The definitions of text and intertextuality are outlined, and the shortcomings

of their application, namely over-generalisation, metaphoricality and linguocentrism, are noted. The likelihood of using the term 'intermediality' is considered and different types of intermedial interaction are identified.

A general characterisation of the understanding of multimodality and its components by contemporary researchers is formed, and the possibilities of applying this methodology to film studies are revealed. The basic terminology of the theory is revealed, in particular modes, layers that form communication, the transition from the concept of grammar to semiotic resources, materiality and affords. The ways of transforming one mode into another are outlined. The vectors of inclusion of the theory of multimodality in the further study of Luchino Visconti's filmography are shown.

The scientific novelty lies in the disclosure of the possibilities of including multimodal studies in the analysis of Luchino Visconti's films.

Conclusions. The theory of multimodality seems to be a powerful methodological tool that offers a concentration on the modes of communication, their semiotic resources, the materiality of their manifestations and offers. It is also a possible way to create a unified methodology for the analysis of multimodal texts. Since L. Visconti's films are complex multimodal texts, which is explained by the multidirectionality of the director's creative personality, multimodality can be a good methodology for further research of the artist's filmography within the framework of given contemporary discourses.

Key words: multimodality, intertextuality, intermediality, filmography of Luchino Visconti.

Актуальність. Феномен кінематографа з часів виникнення наприкінці XIX століття і до сьогодні фокусує увагу дослідників різних галузей. Кіно очевидно сформувало новий синтетичний вид медіа, яке поєднало складові театру, літератури, музики, фотографії тощо. Задля аналізу та інтерпретації такої різнорідної єдності дослідники і дотепер часто користуються методологіями, пропонованими філософами-постструктуралістами, зокрема структурним та семіотичним аналізом стрічок. Ключовими поняттями, що сформувався у контексті даних методологій та врешті увійшли у широкий вжиток науковців стали «кіномова», «кінотекст» та «кінограматика». Така лінгвоорієнтованість зумовлена тим, що семіотика, яка бере свій початок із мовознавчих студій, прирівнювала будь-яку знакову систему до лінгвістичних структур. Відповідно, поняття «мова» та «текст» стали вживатися відносно різного штибу знакових систем, набуваючи передусім функції метафоричного узагальнення. Такий підхід до аналізу фільмів хоч і став узвичаєним, утім не дозволяє розкрити специфіки взаємозв'язків різних знакових систем, одночасно задіяних у тій чи тій стрічці.

Теорія мультимодальності, що виникла наприкінці минулого століття, концентрується на цій проблемі різнорівневої природи складових утвореної єдності та робить спроби винайдення способів аналізу та інтерпретації за іманентними для тієї чи іншої системи знаків властивостями. Водночас вона фокусується на розкритті загального повідомлення, що утворюється при поєднанні цих систем. Попри те, що стимулом для цієї теорії став розвиток мультимедійних комунікацій початку XXI століття, складна багатопланова структура кінофільму –

медіа, що виникло століттям раніше, – стимулює до апробації інструментарію мультимодальності стосовно кіно. Крім того, дана теорія може розширити наявні методологічні підходи щодо аналізу стрічок італійського режисера Лукіно Вісконті, презентованих, зокрема, у наших попередніх роботах, присвячених творчості митця (Островський, 2023; 2024).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теорія мультимодальності виникла в колі західноєвропейських семіотиків-літературознавців як критика лінгвоцентричного підходу до аналізу різних знакових систем. Загальні принципи мультимодальності було наведено у праці Гюнтера Кресса і Тео ван Лювена «Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication» (Kress, Leeuwen, 2001) та в монографічних роботах та статтях Г. Кресса (Kress, 2003; 2005; 2010). На тлі згаданих теоретичних розробок виникли різні апробації мультимодального підходу. У цій статті оминаємо весь обсяг такої наукової літератури, згадуючи лише праці, що стосуються мультимодального аналізу кіно, зокрема, тексти Джаніні Вільдфеєр (Wildfeuer, 2014; 2017), Джона Бейтмана (Bateman, 2012; 2013) та Адріани Гордехуели (Gordejuela, 2021).

В українському науковому просторі мультимодальність сьогодні перебуває у центрі уваги чи не виключно лінгвістичної спільноти. Зокрема, спроби залучення та впровадження до української гуманітаристики принципів та термінологічного апарату мультимодальних студій здійснено у статтях Л. Макарук (Макарук, 2014), І. Андрєєвої (Андрєєва, 2016), О. Калініченко (Калініченко, 2016), І. Мірошніченко (Мірошніченко, 2017), присвячених залученню теорії до українського наукового дискурсу. Вра-

ховуючи очевидний потенціал теорії мультимодальності, прагнемо оприятити перспективи її залучення у царину аналізу кіно.

Мета. Розглянути загальні положення теорії мультимодальності, окреслити її термінологічний і функційний потенціали задля розширення методологічного інструментарію аналізу кіно, зокрема, стрічок Лукіно Вісконті.

Виклад основного матеріалу. Творчість італійського режисера кіно, драматичного та оперного театрів Лукіно Вісконті залишається в оптиці наших досліджень протягом тривалого часу. Пріоритетом наукових зацікавлень була взаємодія аудіального та візуального шарів фільмів митця. Зокрема, розглядалися проблеми проявів міту у стрічках режисера та проникнення опери до кінематографічного спадку Л. Вісконті. В останніх дослідженнях було зосереджено увагу на проблемі пам'яті та особливостях її викривлення, що оприявнюються через залучення автономної музики (Островський, 2023), а також аналізі приватної бібліотеки митця та її впливів на творчість режисера (Островський, 2024).

Фільмам Л. Вісконті, як відомо, притаманні складні нашарування різних культурних пластів: екранізація літературних текстів; залучення класичної та сучасної автономної музики, часом у невласливих для неї виконавських формах; введення в дію оперних постановок як безпосередньо зображуваних у кадрі, так і наявних через запроваджену систему альянсів; відтворення реальних історичних подій тощо. Така ускладнена структурна цілісність вимагає від дослідника заглиблення у різні явища культури, залучення загальнонаукових методів, що уможливають цілісну інтерпретацію фільму. Однак, автономність складових, що синтезуються автором у фільмі, потребує специфічних інструментів як для аналізу кожної з них, так і для дослідження рівнів їхньої взаємодії.

Найширшим поняттям, що описує зв'язки різних культурних пластів в одному творі мистецтва видається «інтертекстуальність». Ролан Барт визначав такі її властивості: «Кожен текст є інтертекстом; інші тексти присутні в ньому на різних рівнях в більш або менш пізнаваних формах: тексти попередньої культури та тексти навколишньої культури. Кожен текст представляє собою нову тканину, зіткану зі старих цитат. Уривки культурних кодів, формул, рит-

мічних структур, фрагменти соціальних ідіом і т. д. – усі вони поглинуті текстом та перемішані в ньому, оскільки *завжди до тексту і навколо нього існує мова* (курсив наш – О. О.). Як необхідна попередня умова для будь-якого тексту інтертекстуальність не може бути зведена до проблеми джерел та впливів; вона визначає собою загальне поле анонімних формул, походження яких рідко можна віднайти, несвідомих чи автоматичних цитат, що даються без лапок» (Barthes, 1973).

За Р. Бартом будь-який спосіб комунікації, присутній у культурі, є текстом, який своєю чергою завжди вважається інтертекстуальним, адже використовує та вибирає вже наявні складники. Важливо зазначити, що філософ акцентує на обов'язковому взаємозв'язку різних проявів тексту та мови як необхідній системі для інтерпретації цього тексту. Однак, на прикладі аналізу фільму виникає проблема визначення мовної системи кожної зі складових цього інтертексту. Так, аудіальний шар може бути створений без жодного впливу мови як системи лексичних, синтаксичних та граматичних структур. Звісно, музика має власні знакові системи, закономірності формотворення (часто суголосні лінгвістичним поняттям на кшталт «речення», «фраза» тощо). Однак, специфіка музичної комунікації суттєво відрізняється у порівнянні із мовною. Тому апелювання до мови щодо та навколо будь-якого тексту (у Бартовому розумінні поняття) видається метафоричним, таким, що пояснює численні комунікаційні варіанти виключно крізь призму мовознавства. У підсумку, лінгвоцентричність та метафоричність семіотики стали приводами для справедливої критики цього підходу сучасними дослідниками.

Більш доцільним у контексті аналізу кіно видається поняття інтермедіальності, тобто взаємопроникнення різних медіа – трансляторів певної інформації-коду, призначеної до розшифрування-інтерпретації реципієнтом. Дане явище є більш деталізованим та проявляє природу кожного зі складників мультимедійного твору, до яких належить і кіно. Тобто «медіа» тут – це не узагальнено-метафоричний «текст», що мусить щоразу по-іншому набувати властивостей мови, а спосіб, через який відбувається поширення інформації за допомогою певної знакової системи. Відповідно, аналіз кожного

медіа може відбуватися за іманентними саме для нього ознаками.

Різницю між інтертекстуальністю та інтермедіальністю окреслює Іріна Раєвски пропонує вважати інтертекстуальність лише взаємодією між медіа з однаковими знаковими системами, а отже – як підкатегорію інтермедіальності. Окрім того, дослідниця фіксує *mpu tuntu* взаємодії медіа в контексті інтермедіальних зв'язків:

– медійна транспозиція (*medial transposition*) – процес трансформації одного медіума в інший;

– медійна комбінація (*medial combination*) – поєднання різних, щонайменше двох, медіа з можливістю формування нового мультимедіа (кіно, опера);

– інтермедіальні посилання (*intermedial references*) – часткове залучення певних засобів, властивих іншим медіа, а не їхні прояви цілком (Rajewsky, 2005).

З цього випливає, що теорія інтермедіальності уможливує дві оптики: або одне з медіа є домінуючим та цілком чи частково «поглинає» інші, або медіа поєднуються у мультимедійний твір без втрати чи трансформацій власних знакових систем. Утім питання взаємодії різних пластів у мультимедійному творі, яким за замовчуванням є кіно, залишається відкритим: «поглинутий» медіум має бути аналізованим за правилами системи, яка його поглинула, або, у випадку медійної комбінації, кожен медіум розглядається з точки зору власних особливостей. Інтерпретація закодованого повідомлення, що транслюється при поєднанні цих медіа, таким чином ускладнюється.

Теорія мультимодальності, запропонована Г. Крессом та Т. ван Лювенем (Kress, Leeuwen, 2001), розвиваючи ідеї семіотиків 1970-х, уможливує вирішення тих колізій, які виникають довкола понять інтертекстуальності та інтермедіальності. У центрі концепції лежить поняття про різні модуси, які можуть одночасно, доповнюючи і підсилюючи одне одного, транслювати певне повідомлення. За Г. Крессом, модус – це соціально та культурно сформований ресурс для створення сенсу. У найширшому значенні модуси поділяють на лінгвістичні, візуальні, звукові, жестові та просторові. Утім, цей список не є вичерпним і може набувати індивідуальних особливостей у кожному окремо взятому випадку.

Для утворення мультимодального тексту необхідна комбінація двох та більше модусів (Multimodality). Водночас, Г. Кресс підкреслює, що «комунікація завжди і неминуче мультимодальна» (Kress, 2005). Таким чином концепція мультимодальності продовжує та розвиває ідеї Р. Барта, згадані на початку статті, виводячи їх із метафоричної площини порівняння з текстом та мовою за рахунок залучення більш «матеріальних» понять медіа (спосіб трансляції інформації) та модусу (ресурс, який створює сенс). Мультимодальність, окрім всього, видається вагомим зрушенням у створенні спільної для усіх медіа теорії, адже до цього вони аналізувалися відокремлено або ж за умови домінування одного медіума над іншим.

Поштовхом для утворення теорії мультимодальності став розвиток мультимедійних технологій наприкінці ХХ ст. Зокрема, Г. Кресс зауважує зміну способів комунікації у газетних статтях чи підручниках: на протигагу домінуванню тексту (у сенсі зафіксованої на папері мови) із ймовірними його ілюстраціями на початку ХХ ст., сучасна комунікація більшою мірою зосереджена на візуальному модусі, що описується текстом (Kress, 2005). П. Пріор, натомість, у своїй статті-відповіді вказує на певну вибірковість Г. Кресса щодо вибору аналізованих джерел та демонструє приклади пріоритетності візуального модусу у газетних статтях, що стосуються російсько-японської війни 1905 року (Prior, 2005). Таким чином, можна стверджувати, що мультимодальна комунікація існувала задовго до виникнення теорії, яка би її пояснювала, та, звісно, вона видозмінюється разом із розвитком сучасних технологій, однак не зароджуючись під впливом цих технологій.

Розуміння варіантів можливого використання інструментарію мультимодальності щодо способів комунікації, які передували виникненню цієї теорії є важливою передумовою, зокрема, для дослідження фільмів Л. Вісконті, створених в середині ХХ ст. Г. Кресс та Т. ван Лювен позначають певну відмінність у мультимодальних текстах минулого та сучасності. Якщо нинішні технології фактично дозволяють одній людині бути творцем одразу усіх рівнів мультимодальності, то «у минулому, а в багатьох контекстах і до сьогодні, мультимодальні тексти (наприклад, фільми чи газети) були організовані як ієрархії фахових модусів,

об'єднаних процесом редагування. Щобільше, вони створювалися таким чином, коли різні ієрархічно організовані фахівці відповідали за різні модуси, а процес редагування об'єднував їхню роботу разом» (Kress, Leeuwen, 2001, с. 2).

Тобто, виробництво фільмів здебільшого й дотепер є саме сукупністю модусів, що створюються поступово та відокремлено один від одного. Замисел стрічки як цілісної мультимодальної тканини при цьому зводиться до певного суб'єкта: у великобюджетних студійних голлівудських фільмах – це зазвичай продюсер, у авторському європейському кіно – режисер. Іноді вплив режисера буває настільки значним, що без його ідей не відбувається жодного модусу стрічки: в англійській традиції таких митців прийнято називати *auteur*¹. Така цілкова залученість режисера може бути співмірною з одноосібним створенням ним мультимодального тексту, де різні фахівці є виконавцями для втілення загальної ідеї, подібно до інструментів у сучасній комп'ютерній програмі для редагування відеоконтенту. Оскільки Л. Вісконті є автором саме такого стилю, вважаємо за можливе аналізувати різні модуси його стрічок як рівнозначні і такі, що не є ієрархічними.

Теорії мультимодальності притаманна наявність системи шарів (*stratas*), присутніх у мультимодальних текстах. Вони не обов'язково є послідовними: дискурс – соціально сконструйовані знання про певні аспекти реальності; дизайн (*design*) – засіб реалізації дискурсу в контексті певної комунікативної ситуації; виробництво (*production*), що пов'язане із матеріалізацією семіотичних подій чи артефактів; поширення (*distribution*) – фактично йдеться про шлях семіотичного коду до реципієнта, зокрема, через технічне відтворення (Kress, Leeuwen, 2001, с. 4–7). Окрім цього, Дж. Бейтман вводить шар рецепції (*reception*), що розгерметизує знакову систему та логічно завершує процес комунікації не на моменті «передачі» коду, а на моменті його сприйняття та інтерпретації реципієнтом (Bateman, 2013). Дж. Вільдфеєр прикметно зауважує, що інтерпретація часто лежить за межами самого тексту та пов'язана передовсім із зовнішніми чинниками та бекграундом самого реципієнта (Wildfeuer, 2017).

¹ На противагу типовому *author* вживається французька версія слова, використання якої прийнято трактувати як позначення всеохопного впливу режисера на створену ним стрічку.

Важливою також є ідея Г. Кресса про те, що інтерпретація різниться від артикуляції (буквально вербального вираження зчитаного коду у тексті чи мові), а отже не обов'язково має проявлятися через модус (вербального) тексту, натомість, може містити ознаки інших (позамовленневих) модусів і лише пройшовши етап трансформації, зрештою, бути проартикульованою (Kress, Leeuwen, 2001, с. 41).

Значним зрушенням семіотичної методології, яке провокує мультимодальність, є можливість відходу від усталеного сприйняття умов реалізації будь-якої знакової системи тільки за наявності усталеної та незмінно закарбованої граматики. Граматика, як знаємо, передбачає об'єднання певних кодів у систему, натомість у мультимодальному тексті за цією логікою мусить відбуватися взаємодія модусів різної семантичної природи, що вчергове перетворює поняття граматики на метафору, виходячи із лінгвоцентризму. Г. Кресс, помічаючи швидкі зміни у сучасних комунікаційних практиках, зауважує, що граматика не є вичерпним складником модусу, який може бути організованим за рахунок семіотичних ресурсів (*semiotic resources*): «Ресурси постійно переробляються; ніколи не навмисно, довільно, анархічно, але точно, відповідно до того, що мені потрібно, у відповідь на якийсь запит, на якусь «підказку» тут і зараз – чи то в розмові, чи то в письмі, чи то в мовчазній взаємодії з якимось обрамленим аспектом світу, чи то у внутрішніх дебатах. Семіотичні ресурси є соціально утвореними і тому несуть у собі помітні закономірності соціальних випадків, подій, а отже, певну стабільність; вони ніколи не є фіксованими, не кажучи вже про жорстку фіксованість» (Kress, 2010, с. 8).

Оскільки семіотичні ресурси модусів різняться та змінюються, залежно від наявного дискурсу, взаємодія з ними не може бути універсальною та щоразу передбачає індивідуальний підхід до розуміння трансльованих знаків. Шлях до інтерпретації різних модусів лежить через усвідомлення їхньої матеріальності, фізичних властивостей певного модусу, та аффордансів (*affordances*)² – можливостей та обмежень цих модусів (Kress, 2005).

² Л. Макарук пропонує українською користуватися терміном «модальна сумісність» (Макарук, 2014). Але, зважаючи на те, що теорія мультимодальності не набула усталеного термінологічного апарату в українській мові, вважаємо за доцільне користуватися оригінальним поняттям.

Зрештою, повернімося до можливостей взаємопроникнення та трансформації різних медіа та їхніх модусів у інших медіа. Мультимодальність тут не заперечує, а радше доповнює типи інтермедіальної взаємодії, пропонованої І. Раєвски. Виокремлюються такі типи трансформацій:

- транскрипція – спосіб якнайточнішого копіювання та репродукції оригінального семіотичного ресурсу в іншому медіа з намаганням бути максимально точним щодо оригіналу, наприклад, текстове розшифрування розмови, повний відеозапис чи трансляція якоїсь події тощо;

- адаптація – перекодування відбувається з намаганням бути точним щодо оригіналу, але враховує та пристосовується до особливостей нового медіума;

- збірка – цілісний оригінал відсутній, однак фрагменти різних медіа поєднуються в нову цілісність;

- синтез – створення оригіналу в середовищі, яке раніше було середовищем перекодування, а тепер використовується для безпосередньої артикуляції семіотичних продуктів чи подій (Kress, Leeuwen, 2001, с. 102).

Таким чином, маючи загальне уявлення про теорію мультимодальності та її термінологічний апарат, можна окреслити шляхи залучення цієї методології щодо аналізу фільмографії Л. Вісконті.

Перш за все, варто звернути увагу на ті джерела, з яких виникають стрічки режисера: найчастіше – дванадцять із вісімнадцяти фільмів – митець здійснює екранізації літературних текстів (Островський, 2024). Тобто медіум книги трансформується автором у медіум фільму. Найчастіше така трансформація є адаптацією, однак, способи роботи Л. Вісконті із першоджерелами під час екранізації (комбінація різних текстів, введення додаткових наративних ліній, залучення відсутніх у першоджерелі медіа, зокрема, музики чи оперного театру) дозволяє усвідомлювати принаймні частину його фільмографії збірками чи навіть синтезом. До прикладу, стрічка «Morte a Venezia» (1971) на перший погляд видається адаптацією однойменної новели Томаса Манна. Однак зміна діяльності героя з письменницької на композиторську, введення біографічних та зовнішніх посилань на постать Густава Малера, зокрема

через домінування у стрічці музики композитора, цитування «Доктора Фаустуса», іншого твору Т. Манна – всі ці ознаки створюють мультимодальний твір, що лише частково збігається із першоджерелом та потужно демонструє нову цілісність. Тому цю стрічку можна віднести до прикладу трансформації-збірки.

Наступними кроками в аналізі фільмів Л. Вісконті мають стати виокремлення залучених режисером модусів та їхньої взаємодії всередині мультимодальності фільму. Наприклад, залучена до стрічок автономна музика часто зазнає змін, у порівнянні з оригінальним звучанням. Зокрема, використовуються непритаманні для оригіналу тембри музичних інструментів чи зміни оперних амплуа. Аналіз такого використання музики полягатиме у виявленні семіотичних ресурсів цього модусу та його афордансів і матеріальності (як-от звучання певного інструмента, його темброві характеристики, спосіб виконання тощо). Зрештою, варто здійснювати висновки щодо значень цілісного коду, поширеного у мультимодальній взаємодії.

Насамкінець, важливо пам'ятати, що жодна мультимодальна комунікація не відбувається поза межами дискурсу. Однак, варто одразу розділяти дискурси, що задаються автором, його естетичними й політичними переконаннями, та є суголосними із соціальним контекстом часу створення фільму, від тих, що можуть цікавити сучасного глядача, актуалізуючи таку комунікацію сьогодні. Власне, окреслення таких дискурсів, в межах яких можна здійснити мультимодальний аналіз, надає можливості для нових відкриттів у фільмографії Л. Вісконті.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Теорія мультимодальності, попри те, що є відносно новою, видається потужним методологічним інструментарієм. На противагу метафоричним пошукам мови та граматики у кожній знаковій системі, що прирівнюється до тексту, мультимодальність пропонує концентрацію на семіотичних ресурсах, матеріальності їхніх проявів та афордансах. Це також ймовірний спосіб утворення уніфікованої методології для аналізу мультимодальних текстів. Попри певну критику ідей семіотиків-постструктуралістів, дана теорія не заперечує їхніх наукових розробок, а радше доповнює та розширює їх, зокрема, щодо розуміння процесів інтертекстуальності та інтермедіальності.

Оскільки фільми Л. Вісконті є складними мультимодальними текстами, що пояснюється багатовекторністю творчої особистості режисера, мультимодальність може стати вдалою методологією для подальших досліджень фільмографії митця у межах заданих актуальних дискурсів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андреева І. Мультимодальний аналіз дискурсу: методологічна основа та перспективи напрямку. *Одеський лінгвістичний вісник*. 2016. №7. С. 3–8.
2. Калініченко О. Мультимодальність художнього тексту: напрями лінгвопоетологічних досліджень. *Науковий вісник Міжнародного гуманітарного університету. Сер.: Філологія*. 2016. №21. Том 2. С. 42–45.
3. Макарук Л. Специфіка сучасного англомовного мультимодального дискурсу. *Східноєвропейський журнал психолінгвістики*. 2014. Том 1. №2. С. 70–78.
4. Мірошніченко І. Жанр інфографіки у мас-медійному дискурсі як стислий мультимодальний текст. *Лінгвістика. Лінгвокультурологія*. 2017. №11. URL: https://www.academia.edu/43049843/Мірошніченко_І_Г_ЖАНР_ІНФОГРАФІКИ_У_МАС_МЕДІЙНОМУ_ДИСКУРСІ_ЯК_СТИСЛИЙ_МУЛЬТИМОДАЛЬНИЙ_ТЕКСТ?sm=b (дата звернення: 22.08.2024).
5. Островський О. Взаємодія аудіального компонента з мітичним хронотопом фільму: порівняння стрічок Л. Вісконті та Ф. Зеллера. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2023. №19(1). С. 130–138. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283143](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283143)
6. Островський О. Приватна бібліотека Лукіно Вісконті як шлях до розуміння творчої біографії митця. *Вісник: Українські культурологічні студії*. 2024. №13. Том 2. С. 43–47. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2\(13\).08](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2(13).08)
7. Bateman J. Multimodal Analysis of Film within the GeM Framework. *Ilha do Desterro*. 2013. No. 64. P. 49–84. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2013n64p49>
8. Bateman J., Schmidt K.-H. Multimodal Film Analysis. *How Film Means*. New York, London : Routledge, 2012. 330 p.
9. Gordejuela A. Flashbacks in Film. *A Cognitive and Multimodal Analysis*. London, New York : Routledge, 2021. 185 p.
10. Kress G. Gains and losses: New forms of text, knowledge, and learning. *Computers and Composition* 22. 2005. P. 5–22.
11. Kress G. Literacy in the New Media Age. London, New York : Routledge, 2003. 171 p.
12. Kress G. Multimodality. *A social semiotic approach to contemporary communication*. London, New York : Routledge, 2010. 212 p.
13. Kress G., van Leeuwen T. Multimodal Discourse. *The modes and media of contemporary communication*. London : Arnold, 2001. 142 p.
14. Wildfeuer J. Film Discourse Analysis. *Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis*. New York, London : Routledge, 2014. 275 p.
15. Wildfeuer J. From Text to Recipient. *Pragmatic Insights for Filmic Meaning Construction. Film Text Analysis. New Perspectives on the Analysis of Filmic Meaning / ed. by J. Wildfeuer, J.A. Bateman*. New York, London : Routledge, 2017. P. 118–140.
16. Barthes R. Texte. *Encyclopaedia universalis*. Paris, 1973. Vol. 15. P. 78.
17. Rajewsky I. Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermedialités*. №6. Fall 2005. p. 43–64. DOI: <https://doi.org/10.7202/1005505ar>
18. Multimodality. *StudySmarter* : веб-сайт. URL: <https://www.studysmarter.co.uk/explanations/english/key-concepts-in-language-and-linguistics/multimodality/> (дата звернення: 25.08.2024).
19. Prior P. Moving multimodality beyond the binaries: A response to Gunther Kress' «Gains and Losses». *Computers and Composition* 22. 2005. P. 23–30.

REFERENCES:

1. Andryeyeva, I. (2016). Multymodalnyi analiz dyskursu: metodolohichna osnova ta perspektyvy napriamu [Multimodal discourse analysis: methodological grounds and perspectives]. *Odeskyi lnhvistychnyi visnyk*, 7, 3–8 [in Ukrainian].
2. Kalinichenko, O. (2016). Multymodalnist khudozhnoho tekstu: napriamy lnhvopoetolohichnykh doslidzhen [Multimodality of literary text: vectors of linguopoetic research]. *Naukovyi visnyk Mizhnarodnoho humanitarnoho universytetu. Ser.: Filolohiia*, 21(2), 42–45 [in Ukrainian].
3. Makaruk, L. (2014). Spetsyfika suchasnoho anhlomovnoho multymodalnoho dyskursu [Peculiarities of Modern English Multimodal Discourse]. *Shhidnoievropeiskyi zhurnal psykholinhvistyky*, 2(1), 70–78 [in Ukrainian].
4. Miroshnichenko, I. (2017). Zhanr infografiky u mas-mediinomu dyskursi yak styslyi multymodalnyi tekst [Genre of infographics in massmedia discourse as a compressed multimodal text]. *Lnhvistyka. Lnhvokulturolohiia*, 11. URL: https://www.academia.edu/43049843/Мірошніченко_І_Г_ЖАНР_ІНФОГРАФІКИ_У_МАС_МЕДІЙНОМУ_ДИСКУРСІ_ЯК_СТИСЛИЙ_МУЛЬТИМОДАЛЬНИЙ_ТЕКСТ?sm=b (22.08.2024) [in Ukrainian].

5. Ostrovskiy, O. (2023). Vzaiemodiia audialnoho komponenta z mitychnym khronotopom filmu: porivniannia strichok L. Viskonti ta F. Zellera [Interaction of Music and the Mythical Chronotope: Comparative Analysis of the Films by L. Visconti and F. Zeller]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 19(1), 130–138. DOI: [https://doi.org/10.31500/1992-5514.19\(1\).2023.283143](https://doi.org/10.31500/1992-5514.19(1).2023.283143) [in Ukrainian].
6. Ostrovskiy, O. (2024). Pryvatna biblioteka Lukino Viskonti yak shliakh do rozuminnia tvorchoi biohrafii myttsia [Luchino Visconti's private library as a way to understand the creative biography of the artist]. *Visnyk: Ukrainski kulturolohichni studii*, 13(2), 43–47. DOI: [https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2\(13\).08](https://doi.org/10.17721/UCS.2023.2(13).08) [in Ukrainian].
7. Bateman, J. (2013). Multimodal Analysis of Film within the GeM Framework. *Ilha do Desterro*, 64. 49–84. DOI: <https://doi.org/10.5007/2175-8026.2013n64p49> [in English].
8. Bateman, J., Schmidt, K.-H. (2012). *Multimodal Film Analysis. How Film Means*. New York, London : Routledge [in English].
9. Gordejuela, A. (2021). *Flashbacks in Film. A Cognitive and Multimodal Analysis*. London, New York : Routledge [in English].
10. Kress, G. (2005). Gains and losses: New forms of text, knowledge, and learning. *Computers and Composition*, 22, 5–22 [in English].
11. Kress, G. (2003). *Literacy in the New Media Age*. London, New York : Routledge [in English].
12. Kress, G. (2010). *Multimodality. A social semiotic approach to contemporary communication*. London, New York : Routledge [in English].
13. Kress, G., van Leeuwen, T. (2001). *Multimodal Discourse. The modes and media of contemporary communication*. London : Arnold [in English].
14. Wildfeuer, J. (2014). *Film Discourse Analysis. Towards a New Paradigm for Multimodal Film Analysis*. New York, London : Routledge [in English].
15. Wildfeuer, J. (2017). From Text to Recipient. Pragmatic Insights for Filmic Meaning Construction. *Film Text Analysis. New Perspectives on the Analysis of Filmic Meaning*. J. Wildfeuer, J.A. Bateman (Eds.). New York, London : Routledge, 118–140 [in English].
16. Barthes, R. (1973). Texte. *Encyclopaedia universalis*. Paris, 15, 78 [in English].
17. Rajewsky, I. (2005). Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality. *Intermédialités*, 6, 43–64. DOI: <https://doi.org/10.7202/1005505ar> [in English].
18. Multimodality. *StudySmarter*. URL: <https://www.studysmarter.co.uk/explanations/english/key-concepts-in-language-and-linguistics/multimodality/> (25.08.2024) [in English].
19. Prior, P. (2005). Moving multimodality beyond the binaries: A response to Gunther Kress' «Gains and Losses». *Computers and Composition*, 22, 23–30 [in English].

УДК 2-56-558.3(477):271.4(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-23>

Марія ПРОНЮК

аспірантка IV року навчання, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76018

ORCID: 0000-0001-6330-4202

Бібліографічний опис статті: Пронюк, М. (2024). Перший період організаційної діяльності Секретаріату Центрального Ювілейного Комітету Української Греко-Католицької Церкви для відзначення Тисячоліття Хрещення Руси-України. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 165–172, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-23>

ПЕРШИЙ ПЕРІОД ОРГАНІЗАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СЕКРЕТАРІАТУ ЦЕНТРАЛЬНОГО ЮВІЛЕЙНОГО КОМІТЕТУ УКРАЇНСЬКОЇ ГРЕКО-КАТОЛИЦЬКОЇ ЦЕРКВИ ДЛЯ ВІДЗНАЧЕННЯ ТИСЯЧОЛІТТЯ ХРЕЩЕННЯ РУСИ-УКРАЇНИ

Подія Тисячоліття Хрещення Руси-України мала неабияке зацікавлення не тільки українського народу, але й великої частини світової спільноти. На жаль, на Батьківщині не можливим було організувати гідне святкування Ювілею, однак в діаспорі ієрархія Української Греко-Католицької Церкви на чолі з Патріархом Йосифом Сліпим розпочали приготування до цієї події за 10 років до її святкування. В цьому дослідженні, завдяки праці в ще не описаному архіві владики Мирослава Степана Марусина Української Папської Колегії Святого Йосафата в Римі, висвітлюється та аналізується діяльність Секретаріату Центрального Ювілейного Комітету УКЦ для відзначення Тисячоліття Хрещення Руси-України впродовж першого п'ятиліття його існування.

Метою статті є висвітлення та аналіз періоду приготування ієрархії та вірних Української Греко-Католицької Церкви до величного Ювілею Тисячоліття Хрещення Руси-України. Основну увагу зосереджено на створенні Центрального Ювілейного Комітету УГКЦ, діяльності виконавчого Секретаріату під проводом отця Михайла Гринчишина, ЧНІ.

Використання історико-документального аналізу під час праці в архіві та синхронного методів лягли в основу методологічної бази дослідження.

Науковою новизною дослідження є опрацювання та аналіз ще не опублікованих документів, комунікатів, об'єктів, повідомлень та листів Секретаріату Центрального Ювілейного Комітету з осідком у Вінніпезі впродовж 1978–1982 років. Це дасть можливість науковцям, дослідникам та всім зацікавленим темою святкування Тисячоліття Хрещення України наблизитись до подій приготування до Ювілею, здійснених єпископами, духовенством та вірними УГКЦ під опікою Патріарха Йосифа Сліпого.

Висновки. При підготовці цього дослідження, опрацюванні цінних та ще не опублікованих матеріалів, виявлено, що обрана тема потребує глибшого наукового огляду, зокрема другої половини приготування. В архівах осіб, що були причетними до приготування святкувань Ювілею, зберігаються цінні факти та свідчення тієї епохи. Їх аналіз, оцифрування, доступ широкого кола зацікавлених тематикою будуть важливими кроками у цілісному дослідженні питання Тисячоліття Хрещення Руси-України.

Ключові слова: Українська Греко-Католицька Церква, 1000-ліття Хрещення Руси-України, українська діаспора, Йосиф Сліпий, Михайло Гринчишин

Mariia PRONIUK

postgraduate student, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 57, Shevchenko St, Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76018

ORCID: 0000-0001-6330-4202

To cite this article: Proniuk, M. (2024). Pershyi period orhanizatsiinoi diialnosti Sekretariatu Tsentralnoho Yuvileinoho Komitetu Ukrainskoi Hreko-Katolytskoi Tserkvy dlia vidznachennia Tysiacholittia Khreshchennia Rusy-Ukrainy [The first period of organising activities of the Secretariat of the Central Jubilee Committee of the Ukrainian Greek Catholic Church for the celebration of the Millennium of the Baptism of Rus-Ukraine]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 165–172, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-23>

**THE FIRST PERIOD OF ORGANISING ACTIVITIES
OF THE SECRETARIAT OF THE CENTRAL JUBILEE COMMITTEE
OF THE UKRAINIAN GREEK CATHOLIC CHURCH FOR THE CELEBRATION
OF THE MILLENNIUM OF THE BAPTISM OF RUS'-UKRAINE**

The Millennium of the Baptism of Rus'-Ukraine was an event of great interest not only to the Ukrainian people but also to a large part of the global community. Unfortunately, it was not possible to organize a fitting celebration of the Jubilee in the homeland. However, in the diaspora, the hierarchy of the Ukrainian Greek Catholic Church, led by Patriarch Josyf Slipyj, began preparations for this event 10 years prior to its celebration. In this study, by working in the yet-to-be-catalogued archive of Bishop Myroslav Stefan Marusyn of the Ukrainian Pontifical College of St. Josaphat in Rome, we highlight and analyse the activities of the Secretariat of the Central Jubilee Committee of the UGCC in commemoration of the Millennium of the Baptism of Rus'-Ukraine during the first five years of its existence.

The purpose of this article is to illuminate and analyse the period of preparation undertaken by the hierarchy and the faithful of the Ukrainian Greek Catholic Church for the grand Jubilee of the Millennium of the Baptism of Rus'-Ukraine. Special attention is given to the establishment of the Central Jubilee Committee of the UGCC and the activities of its Executive Secretariat under the leadership of Father Mykhailo Hrynchyshyn, CSsR. The methodological foundation of the study is based on the use of historical-documentary analysis during archival work and synchronous methods. The scientific novelty of our research lies in the processing and analysis of unpublished documents, communiqués, circulars, announcements, and letters from the Secretariat of the Central Jubilee Committee based in Winnipeg from 1978 to 1982. This will enable scholars, researchers, and all those interested in the topic of the Millennium of Ukraine's Baptism to see in detail the preparatory events carried out by the bishops, clergy, and faithful of the UGCC under the patronage of Patriarch Josyf Slipyj.

In preparing of this research and working with valuable and previously unpublished materials, we concluded that the chosen topic requires deeper scholarly review, particularly regarding the second half of the preparation period. The archives of individuals involved in the Jubilee celebrations contain valuable facts and testimonies from that era. Their analysis, digitization, and access to a wider audience interested in the subject will be essential steps in a comprehensive study of the Millennium of the Baptism of Rus'-Ukraine.

Key words: *Ukrainian Greek Catholic Church, The Millennial Anniversary of The Baptism of Rus'-Ukraine, Ukrainian diaspora, Josyf Slipyj, Mykhailo Hrynchyshyn.*

Актуальність проблеми. Святкування тисячолітнього ювілею Християнства Русі-України в 1988 році мало стати світовою подією. Чому до нього Блаженніший Йосиф Сліпий разом з усіма українськими владиками, науковим та культурно-мистецьким світом почали готуватися аж за десять років? Тому, що ця подія мала привернути увагу всього світу до України, об'єднати українців поза межами Батьківщини, побороти всі протистояння та розбіжності, піднести на дусі діаспору, розпалити стремління до власної самоідентифікації, цінування свого багатого історичного минулого. Історичний Ювілей відбувся в роки вимушеної еміграції мільйонів наших співвітчизників. Сьогоднішні часи також позначені численним вимушеним переміщенням українців через російське вторгнення. Як і тоді, так і тепер церква відіграє велику і важливу роль вгуртуванні людей, допомагає їм та дбає про їхній духовний та культурний ріст.

Аналіз досліджень та публікацій. Однією з найперших спроб висвітлення підготовки УГКЦ до величного Ювілею в діаспорі є стаття отця Івана Музички у науковому виданні Українського Богословського Товариства «Богосло-

вія» за 1982 рік (Музичка, 1982). В ній автор аналізує здобутки першого п'ятиліття (1978–1982) приготування до цієї події та позиціонує своє дослідження як «хроніку того часу» з описом початку підготовки та її цілей. Найбільшу увагу тут зосереджено на діяльності наукових установ, їх проєктів та ініціатив щодо святкування. Йдеться, зокрема, про Наукове Товариство імені Тараса Шевченка у США і Канаді, Українську Вільну Академію Наук, Науковий інститут Гарвардського Університету, Український Католицький Університет імені Святого Климента Папи (далі – УКУ) та його філії. І це очевидно, адже о. І. Музичка був представником УКУ та популяризував візію Блаженнішого Патріарха Йосифа щодо відзначення Ювілею на зборах і нарадах вищезгаданих установ (Музичка, 1982, с. 176–177). Цінною ця праця є також тим, що автор мав доступ до Архіву УКУ та використав документи з відділу «Ювілей 1000-ліття».

Варта уваги стаття Аркадія Жуковського про підсумки відзначення тисячолітнього ювілею хрещення Русі-України (Жуковський, 1993). Історик підкреслює найголовніше досягнення

всіх приготувань і святкувань – єдність українського народу поза межами Батьківщини. Це і спільне послання ієрархів українських церков (1981 рік), і заява-звернення Світового Конгресу Вільних Українців (СКВУ) щодо соборного і величного відзначення цієї дати (1988 рік) та інші загальні проекти та ініціативи.

Дисертація Юрія Недужка також є вагомим внеском у поглиблення вивчення культурно-історичної спадщини українського народу. Об'єктом його дослідження є українська діаспора у період підготовки і відзначення Тисячоліття хрещення Руси-України. Тут, зокрема, автор висвітлює та аналізує діяльність суспільно-політичних, релігійних організацій, засобів масової інформації та наукових інституцій в процесі реалізації урочистих заходів святкування (Недужко, 2003).

Глибоким та вичерпним є дослідження про роль музичного мистецтва у відзначенні діаспорою 1000-ліття хрещення науковиці Ганни Карась. У своїй монографії авторка присвятила один з підрозділів цій важливій та мало вивченій темі (Карась, 2012). Основний акцент дослідниця робить на мистецько-імпрезову частину святкування Ювілею у різних країнах світу: концерти, урочисті богослужіння у супроводі хорів, етнічні фестивалі, музичні прем'єри, створення об'єднаних хороших колективів та їх виступи, діяльність мистецьких комісій, рад та комітетів, міжнародні наукові конференції тощо. Вражає географія походження опрацьованих матеріалів, їх конкретизація та компетентний аналіз.

Метою статті є висвітлення та аналіз приготування владик УГКЦ на чолі з Патріархом Йосифом Сліпим до святкування Ювілею Тисячоліття Хрещення Руси-України та діяльність виконавчого органу Центрального Ювілейного Комітету – Генерального Секретаріату.

Виклад основного матеріалу. З 17 до 20 листопада 1978 року Блаженніший Йосиф Сліпий скликав на нараду українських католицьких єпископів в Римі. Програма нарад передбачала найпершим і основним пунктом обговорення Ювілею тисячоліття хрещення Руси-України і приготування до нього (Сліпий, 1978). Засідання модерував владика Іван Прашко. Було прийняте рішення створити робочий Центральний Комітет для підготовки до святкування. Його очолив Блаженніший Йосиф Сліпий,

та члени Комітету – митрополити Максим Германюк, Йосиф Шмондюк та голови єпархіальних ювілейних комітетів. Також був розроблений план праці на десять років приготування до Ювілею. Зокрема, владика вирішили звернутися до братів православних і протестантів з пропозицією відзначити цю подію «єдиним серцем і єдиними устами». На завершення цих зустрічей, 19 листопада, в приміщенні УКУ, підводячи підсумки, Патріарх Йосиф промовив до своїх співбратів пророчі слова: «Найважливішими рішеннями нашими були постанови про підготовку нашого народу до 1000-ліття нашого християнства. За десять літ стрінемо цю подію. Певно не всі, по людськи говорячи, багатьох з нас покличе Господь. Багато великих змін може змінити світ в цих десяти літах. Наша Батьківщина може випрямитись в своїм ярмі, а може і зовсім його скинути. Словом – великі зміни можуть наступити – на добре і на зле. Та ми до цього ювілею прямуймо і готуймося. Ми старші почали, показали напрям, а Ви молоді продовжуйте з Богом. Щоб цей ювілей приніс благодать Божу на весь наш нарід, щоб Христове Слово знову стало законом на нашій землі» (Сліпий, 1978).

Владика також ухвалили створення постійного Ділового (Генерального) Секретаріату з осідком у Вінніпезі. Своє перше засідання члени Комітету провели в Нью-Йорку (25 листопада 1978 р.): митрополити М. Германюк та Й. Шмондюк, владика Ніл Саварин та Василь Лостен, отець Борис Москаль, отець Андрій Бавнчак, отець Михайло Гринчишин, ЧНІ. Зокрема, присутні опрацьовали деякі питання для негайного вирішення: кожен владика зобов'язувався якнайшвидше подати відомості про представника від власної єпархії до Ділового Секретаріату у Вінніпезі; пошук та призначення езекутивного секретаря на платній основі, що займався б повністю справами і потребами Ділового Секретаріату; розробка плану праці, первісного бюджету та їх подання на затвердження Владикам та Центральному Комітетові; прохання владикам про пропозиції можливих співпрацівників зі сфери української культури, мистецтва, музики, історії, релігійної думки, богослов'я і науки (Гринчишин, 1978, с. 1–2). Генеральним секретарем було обрано о. М. Гринчишина (1929–2012), ЧНІ, який ревно взявся до організації роботи святку-

вання Ювілею, вів постійне листування з Центральним Комітетом та його членами, організовував робочі зустрічі, складав програми, подавав звіт за виконану роботу та пропозиції щодо майбутніх ініціатив та проектів.

Влітку 1979 року був остаточно сформований список єпископів та представників Міжєпархіального Ювілейного Комітету. Голова – кардинал Йосиф Сліпий, інші члени: з Риму – владика Мирослав Марусин, священники Данило Дзвоник та Іван Музичка, комендатор Василь Лосічко, з Вінніпегу – владика Максим Германюк та о. М. Гринчишин, ЧНІ, з Торонто – владика Ісидор Борецький та Іван Лещишин, з Саскатуну – владика Андрій Раборецький і Теодор Баран, з Філадельфії – отець Стефан Чеханський і Іван Скочиляс, зі Стенфорду – владика Василь Лостен, з Чикаго – владика Ярослав Габро та Ярослав Свищук, з Буенос-Айресу – владика Андрій Сапеляк та доктор Мігель Василюк, з Куритиби – владика Єфрем Кривий та Миколай Іванів, з Німеччини – владика Платон Корниляк та Йосиф Зелик, з Франції – владика Володимир Маланчук та Зиновій Нарожняк, з Австралії – владика Іван Прашко та Ігор Шпитковський, з Едмонтону – владика Ніл Саварин, з Нью-Вестмінстеру – владика Єронім Химій, з Великої Британії – владика Августин Горняк, з Югославії – владика Гавриїл Букатко (Секретаріят Центрального Ювілейного Комітету, 1979).

Способом передавання інформації між всіма членами Секретаріату були комунікати – друковані листи формату А4 з зазначенням вверху посередині «Секретаріят Центрального Ювілейного Комітету УКЦ для відзначення Тисячліття Хрещення Руси-України», нижче справа – число комунікату, навпроти зліва – адреса Секретаріату англійською мовою: 233 Scotia Street, Winnipeg, Manitoba, Canada, R2V 1V7, тоді нижче зліва зазначали дату виходу комунікату, відтак – одержувача, тоді йшов текст, в кінці – оригінальний підпис отця М. Гринчишина, ЧНІ, генерального секретаря. Комунікат ч. 9 вже вийшов у новому форматі: з'явилася емблема у правому куті аркуша – Хрест у вигляді тризуба з обрамленням та зазначенням років Ювілею Хрещення 988–1988, гасло «За Християнську Україну», та англійська версія «1000 ліття Christianity in Ukraine» та «Secretariat-Central Jubilee Committee». З 1980 року «Комунікат»

змінюється на «Обіжник», а до адреси додається і номер телефону Секретаріату (Гринчишин, 1980).

Комунікатом 3 і 4 Секретаріят Центрального Ювілейного Комітету УКЦ для відзначення Тисячоліття Хрещення Руси-України владикам та єпархіальним представникам було повідомлено про перше повне засідання Центрального Комітету в Римі у вересні 1979 року, а також прохання надсилати пропозиції та зауваження щодо приготування до Ювілею (Секретаріят Центрального Ювілейного Комітету. 1979, с. 1). На цьому зібранні українських владик з доповідями про перебіг справ у підготовці до святкування Тисячоліття Хрещення виступили єпископ Іван Прашко та отець протоігумен М. Гринчишин (Сліпий, 1979, с. 1), широко обговорювалося питання фінансової підтримки всенародної акції. Було вирішено: зробити до кінця 1979 року одноразову збірку коштів для початку роботи Центрального Секретаріату; передбачалася збірка кожного року з усіх парафій у всіх єпархіях та екзархатах у сумі одного відсотка з загального доходу; ухвалено до виконання низку завдань: друк Молебня до Святого Володимира, розповсюдження між вірними Листа Святішого Отця Івана Павла II та Великоднього Послання українських владик на тему Тисячоліття Хрещення, видання історії Української Церкви, оплата праці ексекютивного секретаря, друк образів святих Володимира і Ольги, тощо (Гринчишин, 1979, с. 1).

Одним з важливих питань було фінансування різних завдань, покладених на Секретаріат. Незважаючи на постанову владик на нарадах 1979 року про обов'язкову збірку, генеральний секретар о. М. Гринчишин в Обіжнику ч. 16 вже втретє звертався до членів Ювілейного Комітету «прихильне й ласкаве наставлення Владик і вірних у цій переважній справі». На той час тільки Вінніпезька Архиепархія, Чиказька Єпархія Святого Миколая, Апостольська Екзархія в Німеччині та Апостольський Екзархат в Австралії зробили свої пожертви (Гринчишин, 1980, с. 1).

Влітку 1980 року Секретаріят Центрального Ювілейного Комітету УКЦ видав ювілейні різдвяні листівки українською та англійською мовами із зображенням вітражів відомого українського митця Леоніда Молодожанина. Планувалося кожного року видавати нову серію.

Метою такого проекту було через різдвяні побажання, написані на цих листівках і розіслані рідним і друзям, популяризувати наближення події Тисячоліття Хрещення. Іншим завданням листівок було зібрання коштів для подальшої праці Секретаріату. Ціна за 12 листівок з конвертами складала \$ 4.50 (Гринчишин, 1980, с. 1).

До практичного плану духовної обнови – найважливішої мети підготовки та святкування Тисячоліття Хрещення – були розроблені такі завдання: євангелізація через місії й реколекції; катехизація молоді і дорослих; тайни хрещення й миропомазання, і оборона життя; обнова в вірі, надії й любові; обнова родинного життя, і духовні покликання; літургічна й біблійна обнова; сповідь і пресвята Євхаристія; Божі Заповіді; історичне освідомлення: післаництво Української Католицької Помісної Церкви. Ці теми мали лягти в основу проповідей, повчань, катехизацій, а також могли бути темою «на з'їздах і конгресах, на студійних днях і конференціях, на засіданнях церковних організацій, по школах, у викладових салях, при катехизації дітей і молоді, по родинах та в приватному читанню чи розважанні». До цього всього о. М. Гринчишин пропонує ці теми як предмет пастирських послань Ієрархії УКЦ (Гринчишин, 1980, с. 1–2).

Одним із спільних проектів українських католиків і православних стало написання гімну до 1000-ліття Хрещення. Відомий «Славень Христові» (1982) був написаний професором Яром Славутичем (католиком), автор музики – маєстро Сергій Яременко (православний). Текст з нотами о. М. Гринчишин надіслав на затвердження Блаженнішому Йосифові та владикам 9 вересня 1982 року. Часте виконання гімну після завершення богослужінь мало бути пригадуванням прийдешнього Ювілею, пробуджуючи, таким чином, в серцях вірних побожні думки і почування та допомагаючи їм належно духовно відсвяткувати цю величну подію (Гринчишин, 1982, с. 1–3).

Вартий уваги звіт Комісії (Комітету) для Відзначення Тисячолітнього Ювілею Християнства Руси-України у складі владика Максима Германюка та генерального секретаря о. М. Гринчишина, що був представлений на Конгресі Мирян в Римі (1982). Так, у духовній ділянці було надруковано та розповсюджено сто тисяч копій Листа Святішого Отця Івана Павла II до Блаженнішого Йосифа Слі-

пого, Слово Папи у Філадельфійській катедрі і Великодне послання Ієрархії УКПЦ за 1979 рік. Було затверджено та вибито золотий Ювілейний медальйон та менші золоті ювілейні відзнаки, надруковано ювілейні різдвяні мистецькі листівки. Отець Мирослав Марусин склав ювілейний молебень. Професор Я. Славутич у співпраці з маєстро С. Яременком написали гімн «Славень Христові». Світ побачили низка науково-популярних досліджень: О. Прицака «Початок Русі», М. Гринчишина, «Наша Християнська Спадщина» та «Християнське Подружжя і Родинне Життя»; брошури «Почаївська Богородиця», «Молодість Митрополита Андрея – Спомини Матері». Культурно-мистецька складова передбачала проведення у жовтні «Дня Тисячоліття» (Вінніпег), з 30 листопада до 2 грудня – конференції українських музикантів (Торонто). Митець Святослав Гординський розмалював п'ять ікон Почаївської Богородиці, по одній для кожної канадської єпархії. Маляр Петро Андрусів створив спеціальну монументальну композицію «Хрещення Руси-України» для Філадельфійської Єпархії. До Ювілею тисячоліття в різних містах – Вашингтоні, Оттаві, Куритибі, Посадасі, Канбері – розпочалося будівництво українських храмів Божих. У науково-академічній сфері був розроблений проект написання й видання наукової Історії УКЦ в Канаді в п'ятьох томах за редакторством доктора Богдана Казимири. Опісля, були зазначені майбутні проекти та плани для реалізації: обов'язкове здійснення щорічної ювілейної збірки по всіх єпархіях та екзархатах; чотири рази на рік видання спільного послання на тему духовної обнови українською ієрархією; щорічні ювілейні духовні обнови для вірних; створення Ювілейних Комітетів там, де їх ще нема; щорічне відзначання «Дня Тисячоліття» для пригадування та зацікавлення Ювілеєм; проведення наукових конференцій на тему Тисячоліття; підтримка друку публікацій присвячених Тисячоліттю; спільна праця над виданням православними і католицькими науковцями історії українського християнства. (Гринчишин, 1982, с. 1).

У листопаді 1982 року Папа Римський Іван Павло II призначив отця М. Гринчишина апостольським екзархом для українців-католиків візантійського обряду. У зв'язку з цим, владика-номінант переїхав на стале проживання

до Парижу. Опіку над Секретаріатом Центрального Ювілейного Комітету він тимчасово доручив отцю-ігумену Тадею Кравчуку (1932–2015), ЧНІ. (Гринчишин, 1982, с. 1–3).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Отже, перше п'ятиліття приготування до відзначення Тисячолітнього Ювілею Християнства Руси-України позначилось реалізацією багатьох цінних ініціатив та проєктів. За всіма ними стояли відповідальні люди, зокрема Блаженніший Йосиф Сліпий, що був одним з основних ініціаторів цих важливих і завчасних приготувань. З виконавчою функцією гідно

впорався секретар Генерального (Ділового) Комітету о. М. Гринчишин. Аналізуючи архівні документи, виявлено важливу і основну мету святкування Ювілею Хрещення – оновити в душах українського народу історію того християнського суспільства, що була передана нам тисячу років тому, об'єднати всіх розсіяних у світах українців, нагадати їм про їхнє коріння. Для майбутніх дослідників залишається ще багато неопрацьованих та неопублікованих архівних документів, що стануть джерелом для глибокого осмислення значення великого Ювілею Християнства Руси-України.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гринчишин М., о., ЧНІ, Лист Президента Ювілейного Комітету Вінніпезької Архiepархії до Апостольського Візитатора для Українців Західної Європи Владика Мирослава Марусина. 22 грудня 1978. Вінніпег. *Українська Папська Колегія Святого Йосафата в Римі. Архів о. М. Марусина (архів не описаний)*. Машинопис. 2 арк.
2. Гринчишин М., о., генеральний секретар. Комуникат ч. 9. Секретаріат Центрального Ювілейного Комітету УКЦ (Secretariat – Central Jubilee Committee) для відзначення ТИСЯЧОЛІТТЯ ХРЕЩЕННЯ РУСИ-УКРАЇНИ до Високопреосвященнішого Владика [Йосифа Сліпого] від 15 грудня 1979 р. (м. Вінніпег, Манітоба, Канада). Оригінал. Оригінальний підпис о. М. Гринчишина. Печатка вхідної документації VISITATORE APOSTOLICO від 17 січня 1980 р. Рим. Ватикан. *Українська Папська Колегія Святого Йосафата в Римі. Архів о. М. Марусина (архів не описаний)*. Машинопис. 1 арк.
3. Гринчишин М., о., ЧНІ, генеральний секретар. Обіжник ч. 10. Секретаріат Центрального Ювілейного Комітету УКЦ (Secretariat – Central Jubilee Committee) для відзначення ТИСЯЧОЛІТТЯ ХРЕЩЕННЯ РУСИ-УКРАЇНИ до Високопреосвященнішого Владика [Йосифа Сліпого] від 15 березня 1980 р. (м. Вінніпег, Манітоба, Канада). Копія. Печатка вхідної документації VISITATORE APOSTOLICO від 28 березня 1980 р. Рим. Ватикан. *Українська Папська Колегія Святого Йосафата в Римі. Архів о. М. Марусина (архів не описаний)*. Машинопис. 1 арк.
4. Гринчишин М., о., ЧНІ, генеральний секретар. Обіжник ч. 16. Секретаріат Центрального Ювілейного Комітету УКЦ для відзначення ТИСЯЧОЛІТТЯ ХРЕЩЕННЯ РУСИ-УКРАЇНИ до Високопреосвященнішого Владика [Йосифа Сліпого] від 15 травня 1980 р. (м. Вінніпег, Манітоба, Канада). Копія. Печатка вхідної документації VISITATORE APOSTOLICO від 23 травня 1980 р. Рим. Ватикан. *Українська Папська Колегія Святого Йосафата в Римі. Архів о. М. Марусина (архів не описаний)*. Машинопис. 1 арк.
5. Гринчишин М., о., ЧНІ, генеральний секретар. Обіжник ч. 17. Секретаріат Центрального Ювілейного Комітету УКЦ для відзначення ТИСЯЧОЛІТТЯ ХРЕЩЕННЯ РУСИ-УКРАЇНИ до Високопреосвященнішого Владика [Йосифа Сліпого] від 21 травня 1980 р. (м. Вінніпег, Манітоба, Канада). Копія. Печатка вхідної документації VISITATORE APOSTOLICO від 6 червня 1980 р. Рим. Ватикан. *Українська Папська Колегія Святого Йосафата в Римі. Архів о. М. Марусина (архів не описаний)*. Машинопис. 1 арк.
6. Гринчишин М., о., ЧНІ, генеральний секретар. Обіжник ч. 18. Секретаріат Центрального Ювілейного Комітету УКЦ для відзначення ТИСЯЧОЛІТТЯ ХРЕЩЕННЯ РУСИ-УКРАЇНИ до Високопреосвященнішого Владика [Йосифа Сліпого] від 11 червня 1980 р. (м. Вінніпег, Манітоба, Канада). Копія. Печатка вхідної документації VISITATORE APOSTOLICO від 24 червня 1980 р. Рим. Ватикан. *Українська Папська Колегія Святого Йосафата в Римі. Архів о. М. Марусина (архів не описаний)*. Машинопис. 2 арк.
7. Гринчишин М., о., ЧНІ, генеральний секретар. Обіжник ч. 42. Секретаріат Центрального Ювілейного Комітету УКЦ для відзначення ТИСЯЧОЛІТТЯ ХРЕЩЕННЯ РУСИ-УКРАЇНИ до Високопреосвященнішого Владика [Йосифа Сліпого] від 9 вересня 1982 р. (м. Вінніпег, Манітоба, Канада). З додатком Листа від Яра Славутича зі словами гимну та нотами до ного. Копія. Печатка вхідної документації VISITATORE APOSTOLICO від 21 вересня 1982 р. Рим. Ватикан. *Українська Папська Колегія Святого Йосафата в Римі. Архів о. М. Марусина (архів не описаний)*. Машинопис. 3 арк.
8. Гринчишин М., о., ЧНІ, генеральний секретар. Звіт Комісії (Комітету) для Відзначення Тисячолітнього Ювілею Християнства Руси-України. 23 вересня 1982 р. (м. Вінніпег). Копія. *Українська Папська Колегія Святого Йосафата в Римі. Архів о. М. Марусина (архів не описаний)*. Машинопис. 1 арк.

9. Гринчишин М., о., ЧНІ, єпископ-номінант. Секретаріят Центрального Ювілейного Комітету 1000 ліття Хрещення Руси-України. Повідомлення. 28 грудня 1982 р. (м. Вінніпег). Копія. *Українська Папська Колегія Святого Йосафата в Римі. Архів о. М. Марусина (архів не описаний)*. Машинопис. 3 арк.
10. Жуковський А. Підсумки відзначення тисячолітнього ювілею хрещення Руси-України. *Український історичний журнал*. 1993. № 1. С. 140–151.
11. Карась Г. Музична культура української діаспори у світовому часопросторі ХХ століття: монографія. Івано-Франківськ: Тіповіт, 2012. 1164 с.
12. Музичка І. Українські наукові інституції у підготовці до Ювілею 1000-ліття. *Богословія*. 1982. Кн. 1–4. С. 163–178.
13. Недужко Ю. Тисячоліття хрещення Руси-України. Відзначення світовою громадськістю всесвітньо-історичної події: монографія. Луцьк: РВВ «Вежа» Волинський державний університет ім. Лесі Українки, 2003. 198 с.
14. Секретаріят Центрального Ювілейного Комітету УКЦ для відзначення ТИСЯЧОЛІТТЯ ХРЕЩЕННЯ РУСИ-УКРАЇНИ. Комунікат ч. 3. 5 червня 1979. Вінніпег. *Українська Папська Колегія Святого Йосафата в Римі. Архів о. М. Марусина (архів не описаний)*. Машинопис. 2 арк.
15. Сліпий Й. Слово Блаженнішого на відкриття нарад нашого єпископату. 17. XI. 1978. Рим. *Українська Папська Колегія Святого Йосафата в Римі. Архів о. М. Марусина (архів не описаний)*. Машинопис. 1 арк.
16. Сліпий Й. Слово Блаженнішого на відкриття нарад нашого єпископату. 18. IX. 1979. Рим. *Українська Папська Колегія Святого Йосафата в Римі. Архів о. М. Марусина (архів не описаний)*. Машинопис. 2 арк.

REFERENCES:

1. Hrynchyshyn M., o., CSsR. (1978). *Lyst Prezydenta Yuvileinoho Komitetu Winnipezkoj Arkhyeparkhii do Apostolskoho Vizytatora dlia Ukraintsiv Zakhidnoi Yevropy Vladyky Myroslava Marusyna. [Letter from the President of the Jubilee Committee of the Winnipeg Archdiocese to the Apostolic Visitor for Ukrainians in Western Europe, Bishop Myroslav Marusyn]*. 22 hrudnia 1978. Winnipeh. Ukrainska Papska Kolehiia Sviatoho Yosafata v Rymi. Arkhiv o. M. Marusyna (arkhiv ne opysanyi). Mashynopys. 2 ark. [in Ukrainian].
2. Hrynchyshyn M., o., heneralnyi sekretar. (1979). *Komunikat ch. 9. Sekretariiat Tsentralnoho Yuvileinoho Komitetu UKTs (Secretariat – Central Jubilee Committee) dlia vidznachennia TYSIACHOLITTIA KHRESHCHENNIA RUSY-UKRAINY [Communiqué No. 9. Secretariat of the Central Jubilee Committee of the Ukrainian Catholic Church (Secretariat – Central Jubilee Committee) for the celebration of the Millennium of the Baptism of Rus'-Ukraine to His Eminence [Josyf Slipyj] from December 15, 1979. (Winnipeg, Manitoba, Canada)]*. Oryhinal. Oryhinalnyi pidpys o. M. Hrynchyshyna. Pechatka vkhidnoi dokumentatsii VISITATORE APOSTOLICO vid 17 sichnia 1980 r. Rym. Vatykan. Ukrainska Papska Kolehiia Sviatoho Yosafata v Rymi. Arkhiv o. M. Marusyna (arkhiv ne opysanyi). Mashynopys. 1 ark. [in Ukrainian].
3. Hrynchyshyn M., o., CSsR, heneralnyi sekretar. (1980). *Obizhnyk ch. 10. Sekretariiat Tsentralnoho Yuvileinoho Komitetu UKTs (Secretariat – Central Jubilee Committee) dlia vidznachennia TYSIACHOLITTIA KHRESHCHENNIA RUSY-UKRAINY [Circular No. 10. Secretariat of the Central Jubilee Committee of the Ukrainian Catholic Church (Secretariat – Central Jubilee Committee) for the celebration of the Millennium of the Baptism of Rus'-Ukraine to His Eminence [Josyf Slipyj] from March 15, 1980. (Winnipeg, Manitoba, Canada)]*. Kopiiia. Pechatka vkhidnoi dokumentatsii VISITATORE APOSTOLICO vid 28 bereznia 1980 r. Rym. Vatykan. Ukrainska Papska Kolehiia Sviatoho Yosafata v Rymi. Arkhiv o. M. Marusyna (arkhiv ne opysanyi). Mashynopys. 1 ark. [in Ukrainian].
4. Hrynchyshyn M., o., CSsR, heneralnyi sekretar. (1980). *Obizhnyk ch. 16. Sekretariiat Tsentralnoho Yuvileinoho Komitetu UKTs dlia vidznachennia TYSIACHOLITTIA KHRESHCHENNIA RUSY-UKRAINY vid 15 travnia 1980 r. (m. Winnipeh, Manitoba, Kanada) do Vysokopreosviashchennishoho Vladyky [Josyfa Slipoho [Circular No. 16. Secretariat of the Central Jubilee Committee of the Ukrainian Catholic Church for the celebration of the Millennium of the Baptism of Rus'-Ukraine to His Eminence [Josyf Slipyj] from May 15, 1980. (Winnipeg, Manitoba, Canada)]*. Kopiiia. Pechatka vkhidnoi dokumentatsii VISITATORE APOSTOLICO vid 23 travnia 1980 r. Rym. Vatykan. Ukrainska Papska Kolehiia Sviatoho Yosafata v Rymi. Arkhiv o. M. Marusyna (arkhiv ne opysanyi). Mashynopys. 1 ark. [in Ukrainian].
5. Hrynchyshyn M., o., CSsR, heneralnyi sekretar. (1980). *Obizhnyk ch. 17. Sekretariiat Tsentralnoho Yuvileinoho Komitetu UKTs dlia vidznachennia TYSIACHOLITTIA KHRESHCHENNIA RUSY-UKRAINY do Vysokopreosviashchennishoho Vladyky [Josyfa Slipoho] vid 21 travnia 1980 r. (m. Winnipeh, Manitoba, Kanada) [Circular No. 17. Secretariat of the Central Jubilee Committee of the Ukrainian Catholic Church for the celebration of the Millennium of the Baptism of Rus'-Ukraine to His Eminence [Josyf Slipyj] from May 21, 1980. (Winnipeg, Manitoba, Canada)]*. Kopiiia. Pechatka vkhidnoi dokumentatsii VISITATORE APOSTOLICO vid 6 chervnia 1980 r. Rym. Vatykan. Ukrainska Papska Kolehiia Sviatoho Yosafata v Rymi. Arkhiv o. M. Marusyna (arkhiv ne opysanyi). Mashynopys. 1 ark. [in Ukrainian].
6. Hrynchyshyn M., o., CSsR, heneralnyi sekretar. (1980). *Obizhnyk ch. 18. Sekretariiat Tsentralnoho Yuvileinoho Komitetu UKTs dlia vidznachennia TYSIACHOLITTIA KHRESHCHENNIA RUSY-UKRAINY do Vysokopreosviashchennishoho*

Vladyky [Iosyfa Slipoho] vid 11 chervnia 1980 r. (m. Winnipeh, Manitoba, Kanada) [Circular No. 18. Secretariat of the Central Jubilee Committee of the Ukrainian Catholic Church for the celebration of the Millennium of the Baptism of Rus'-Ukraine to His Eminence [Josyf Slipyj] from June 11, 1980. (Winnipeg, Manitoba, Canada)]. Kopiiia. Pechatka vkhidnoi dokumentatsii VISITATORE APOSTOLICO vid 24 chervnia 1980 r. Rym. Vatykan. Ukrainska Papska Kolehiia Sviatoho Yosafata v Rymi. Arkhiv o. M. Marusyna (arkhiv ne opysanyi). Mashynopys. 2 ark. [in Ukrainian].

7. Hrynychshyn M., o., CSsR, heneralnyi sekretar. (1982). *Obizhnykch. 42. Sekretariat Tsentralnoho Yuvileinoho Komitetu UKTs dlia vidznachennia TYSIACHOLITTIA KHRESHCHENNIA RUSY-UKRAINY do Vysokopreosviashchennishoho Vladyky [Iosyfa Slipoho] vid 9 veresnia 1982 r. (m. Winnipeh, Manitoba, Kanada) [Circular No. 42. Secretariat of the Central Jubilee Committee of the Ukrainian Catholic Church for the celebration of the Millennium of the Baptism of Rus'-Ukraine to His Eminence [Josyf Slipyj] from September 9, 1982. (Winnipeg, Manitoba, Canada)].* Z dodatkom Lysta vid Yara Slavutycha zi slovamy hymnu ta notamy do noho. Kopiiia. Pechatka vkhidnoi dokumentatsii VISITATORE APOSTOLICO vid 21 veresnia 1982 r. Rym. Vatykan. Ukrainska Papska Kolehiia Sviatoho Yosafata v Rymi. Arkhiv o. M. Marusyna (arkhiv ne opysanyi). Mashynopys. 3 ark. [in Ukrainian].

8. Hrynychshyn M., o., CSsR, heneralnyi sekretar. (1982). *Zvit Komisii (Komitetu) dlia Vidznachennia Tysiacholitnoho Yuvileiu Khrystianstva Rusy-Ukrainy [Report of the Committee for the Celebration of the Millennium Jubilee of Christianity in Rus'-Ukraine].* 23 veresnia 1982 r. (m. Winnipeh). Kopiiia. Ukrainska Papska Kolehiia Sviatoho Yosafata v Rymi. Arkhiv o. M. Marusyna (arkhiv ne opysanyi). Mashynopys. 1 ark. [in Ukrainian].

9. Hrynychshyn M., o., CSsR, yepyskop-nominant. (1982). *Sekretariat Tsentralnoho Yuvileinoho Komitetu 1000 littia Khreshchennia Rusy-Ukrainy. Povidomlennia [Secretariat of the Central Jubilee Committee for the Millennium of the Baptism of Rus'-Ukraine. Notice].* 28 hrudnia 1982 r. (m. Winnipeh). Kopiiia. Ukrainska Papska Kolehiia Sviatoho Yosafata v Rymi. Arkhiv o. M. Marusyna (arkhiv ne opysanyi). Mashynopys. 3 ark. [in Ukrainian].

10. Zhukovskiy A. (1993). *Pidsumky vidznachennia tysiacholitnoho yuvileiu khreshchennia Rusi-Ukrainy [Summary of the Celebration of the Millennium of the Baptism of Rus'-Ukraine].* *Ukrainskyi istorychnyi zhurnal.* 1993. № 1. 140–151 [in Ukrainian].

11. Karas H. (2012). *Muzychna kultura ukrainskoi diaspory u svitovomu chasoprostori KhKh stolittia: monohrafiia [Musical Culture of the Ukrainian Diaspora in the Global Space-Time of the 20th Century: Monograph].* Ivano-Frankivsk: Tipovit, 2012. 1164 [in Ukrainian].

12. Muzychka I. (1982). *Ukrainski naukovi instytutsii u pidhotovtsi do Yuvileiu 1000-littia [Ukrainian Scientific Institutions in Preparation for the Millennium Jubilee].* Bohosloviia. 1982. Kn. 1–4. 163–178 [in Ukrainian].

13. Neduzhko Yu. (2003). *Tysiacholittia khreshchennia Rusy-Ukrainy. Vidznachennia svitovoiu hromadskistiu vsesvitno-istorychnoi podii: monohrafiia [Millennium of the Baptism of Rus'-Ukraine. Commemoration by the World Community of a Global-Historical Event: Monograph].* Lutsk: RVV «Vezha» Volynskiy derzhavnyi universytet im. Lesi Ukrainky, 2003. 198 [in Ukrainian].

14. *Sekretariat Tsentralnoho Yuvileinoho Komitetu UKTs dlia vidznachennia TYSIACHOLITTIA KHRESHCHENNIA RUSY-UKRAINY [Secretariat of the Central Jubilee Committee of the Ukrainian Catholic Church for the Celebration of the Millennium of the Baptism of Rus'-Ukraine].* Komunikat ch. 3. 5 chervnia 1979. Winnipeh. Ukrainska Papska Kolehiia Sviatoho Yosafata v Rymi. Arkhiv o. M. Marusyna (arkhiv ne opysanyi). Mashynopys. 2 ark. [in Ukrainian].

15. Slipyi J. (1989). *Slovo Blazhennishoho na vidkryttia narod nashoho yepyskopatu [Address of His Beatitude at the Opening of the Meetings of Our Episcopate].* 17. XI. 1978. Rym. Ukrainska Papska Kolehiia Sviatoho Yosafata v Rymi. Arkhiv o. M. Marusyna (arkhiv ne opysanyi). Mashynopys. 1 ark. [in Ukrainian].

16. Slipyi J. (1979). *Slovo Blazhennishoho na vidkryttia narod nashoho yepyskopatu [Address of His Beatitude at the Opening of the Meetings of Our Episcopate].* 18. IX. 1979. Rym. Ukrainska Papska Kolehiia Sviatoho Yosafata v Rymi. Arkhiv o. M. Marusyna (arkhiv ne opysanyi). Mashynopys. 2 ark. [in Ukrainian].

УДК 316.7.08

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-24>

Генадій ПУГАЧОВ

аспірант, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01601

ORCID: 0009-0003-1182-366X

Бібліографічний опис статті: Пугачов, Г. (2024). Музичний відеокліп як явище аудіовізуальної культури в логіці наукового дослідження. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 173–179, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-24>

МУЗИЧНИЙ ВІДЕОКЛІП ЯК ЯВИЩЕ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ В ЛОГІЦІ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ

Мета статті – дослідити теоретико-методологічні основи та концептуальне підґрунтя музичного відеокліпу як одного з найбільш популярних жанрів аудіовізуальної культури кінця XX – перших десятиліть XXI ст., а також виявити перспективні підходи до культурологічного аналізу означеного феномену на сучасному етапі. **Методологія.** Застосовано метод аналітичного аналізу, що посприяв опрацюванню наукової літератури; метод системного аналізу застосовано для розгляду музичного відеокліпу як частини цілісної системи (аудіовізуальної культури); метод типологічного аналізу з метою виявлення особливостей наукових підходів до дослідження музичного відеокліпу як феномену сучасної аудіовізуальної культури; метод теоретичного узагальнення. **Наукова новизна.** Розглянуто теоретико-методологічні основи та концептуальне підґрунтя музичного відеокліпу як одного з найбільш популярних жанрів аудіовізуальної культури проаналізовано основні напрями дослідження музичного відеокліпу, сформовані в закордонній академічній літературі кінця XX – початку XXI ст.; введено до наукового обігу маловідомі англомовні праці; виявлено зв'язок між культурними теоріями та розвитком музичних відеокліпів у контексті специфіки сучасного суспільства. **Висновки.** Протягом останніх тридцяти років в закордонній науковій літературі сформувалися кілька підходів до дослідження проблематики музичних відеокліпів: дослідження в контексті постмодернізму та його впливу на практики споживання культури, дослідження гендерного аспекту музичних кліпів, соціологічні дослідження, семантика і музикологія, семіотика та ін.

Специфіка музичного відеокліпу на сучасному етапі розвитку цифрового суспільства передбачає напрацювання підходів до наукового аналізу, що відповідають багатоаспектності аспектів його виробництва, популяризації та рецепції. Зокрема аналіз музичних відеокліпів має відбуватися з урахуванням контексту їх створення та споживання, що посприяє дослідженню ролі музичного відеокліпу у певний історико-культурний період, осмисленню сенсу музики та візуальної концепції як кожного конкретного артиста/гурту, так і жанру. Не ізольований від формального позатекстовий аналіз важливий для розуміння естетичного тла, що впливає на розробку концепції музичного відеокліпу. Отже, на сучасному етапі розвитку культурологічного знання для дослідження музичного відеокліпу як явища аудіовізуальної культури найбільш доцільним вбачається використання методології, що передбачає текстовий семіотичний аналіз музичного відеокліпу, враховує особливості взаємодії аудіовізуальних форматів у процесі виробництва значень та стосунків, що встановлюються між ними і глядачем, а також соціокультурну ситуацію, як тло, що зумовлює специфіку розвитку музичної індустрії та аудіовізуальної культури в широкому розумінні.

Ключові слова: аудіовізуальна культура, музичний відеокліп, теоретико-методологічні основи, закордонні академічні дослідження, культурологічний аналіз, семіотика.

Hennadii PUHACHOV

graduate student, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, E. Konovaltsia St, Kyiv, Ukraine, 01601

ORCID: 0009-0003-1182-366X

To cite this article: Puhachov, H. (2024). Muzychnyi videoklip yak yavysheche audiovizualnoi kultury v lohitsi naukovooho doslidzhennia [Music video clip as a phenomenon of audiovisual culture in the logic of scientific research]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 173–179, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-24>

MUSIC VIDEO AS A PHENOMENON OF AUDIOVISUAL CULTURE IN THE LOGIC OF SCIENTIFIC RESEARCH

The purpose of the article is to investigate the theoretical and methodological foundations and conceptual basis of the music video clip as one of the most popular genres of audiovisual culture of the end of the 20th – the first decades of the 21st century, as well as to identify promising approaches to the cultural analysis of this phenomenon at the current

stage. **Methodology.** The method of analytical analysis was applied, which contributed to the processing of scientific literature; the method of system analysis is applied to consider a music video clip as part of a complete system (audiovisual culture); the method of typological analysis in order to identify the peculiarities of scientific approaches to the study of the music video clip as a phenomenon of modern audiovisual culture; method of theoretical generalization. **Scientific novelty.** The theoretical-methodological foundations and conceptual basis of the music video clip as one of the most popular genres of audiovisual culture are considered; the main directions of the research of the music video clip, formed in foreign academic literature of the late 20th and early 21st centuries, are analyzed; little-known English-language works were introduced into scientific circulation; the connection between cultural theories and the development of music videos in the context of the specifics of modern society is revealed. **Conclusions.** During the last thirty years, several approaches to the study of the problems of music video clips have been formed in foreign scientific literature: research in the context of postmodernism and its impact on cultural consumption practices, research on the gender aspect of music videos, sociological research, semantics and musicology, semiotics, etc.

The specificity of the music video at the current stage of development of the digital society requires the development of approaches to scientific analysis that correspond to the multifaceted aspects of its production, popularization, and reception. In particular, the analysis of music videos should take into account the context of their creation and consumption, which will contribute to the study of the role of the music video in a certain historical and cultural period, the understanding of the meaning of music and the visual concept of each specific artist/band and genre. Extratextual analysis, not isolated from the formal, is important for understanding the aesthetic background that influences the development of a music video concept. Therefore, at the current stage of the development of cultural knowledge, for the study of a music video clip as a phenomenon of audiovisual culture, it is considered most appropriate to use a methodology that provides a textual semiotic analysis of a music video clip, takes into account the peculiarities of the interaction of audiovisual formats in the process of producing meanings and relationships established between them and the viewer, and as well as the socio-cultural situation as a background that determines the specifics of the development of the music industry and audiovisual culture in a broad sense.

Key words: audiovisual culture, music video clip, theoretical and methodological foundations, foreign academic research, cultural analysis, semiotics.

Актуальність проблеми. Протягом останніх тридцяти років проблематика музичних відеокліпів привертає увагу різних академічних дисциплін, що посприяло появі великої кількості наукової літератури та широкого спектру методологій для аналізу цього аудіовізуального продукту. На сучасному етапі, у зв'язку з появою в інтернет-просторі нових аудіовізуальних продуктів, таких як мешапи (mashups), ліпдубси (lipdubs) та флешмоби (flashmobs), актуалізується необхідність уточнення теоретичної бази для дослідження музичних відеокліпів у контексті розроблення відповідної методології та підходів для аналізу нових типологій відео. У цьому контексті доречним вбачається проведення аналізу закордонної академічної літератури кінця ХХ – початку ХХІ ст., в якій сформовано магістральні напрями дослідження музичних відеокліпів, з метою виявлення найбільш перспективних методів для сучасних наукових розвідок.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Науковий інтерес до різноманітних аспектів проблематики сучасної аудіовізуальної культури серед українських дослідників значно підвищився протягом останнього десятиліття, внаслідок стрімкого розвитку та поширення інноваційних інформаційно-комунікативних технологій. Особливості розвитку та жан-

рово-типологічна специфіка музичного відеокліпу в контексті трансформацій аудіовізуальної культури кінця ХХ – перших десятиліть ХХІ ст. одна з тем, що привертає увагу науковців – представників різних галузей знань. Так, наприклад, з позицій сучасного мистецтвознавства відеокліп розглядає Л. Іволга (історія розвитку українського музичного анімаційного кліпу кінця ХХ – початку ХХІ ст.) (2015), Т. Сидорчук (класифікація музичного відеокліпу як музично-екранної форми) (2018; 2020), А. Медведєва та В. Лук'яненко (2019) (історія виникнення і становлення кліпу в музичному контексті), Д. Кононова та О. Кобус (особливості музичних відеокліпів k-поп індустрії, їхнє місце в сучасній культурі та психологічний вплив на глядачів) (2020) та ін.; серед останніх культурологічних досліджень варто назвати працю А. Бурлаки (2023), в якій авторкою окрему увагу приділено семіотичному аналізу музичних відеокліпів як вербально-візуальних текстів сучасної пісенної естради в масовій художній культурі; Є. Вербецького (2024) – науковець аналізує окремі музичні відеокліпи українського виробництва як приклад рецепції інокультурної практики k-поп; К. Федосенко (2024), в якій дослідниця розглядає музичний відеокліп як провідну форму сучасного музичного аудіовізуального контенту та ін.

Мета дослідження: дослідити теоретико-методологічні основи та концептуальне підґрунтя музичного відеокліпу як одного з найбільш популярних жанрів аудіовізуальної культури кінця ХХ – перших десятиліть ХХІ ст., а також виявити перспективні підходи до культурологічного аналізу означеного феномену на сучасному етапі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Офіційно народження музичного кліпу відбулося в контексті музичних телевізійних програм в 70-ті рр. ХХ ст., коли відеотехнології почали впроваджуватися в основні телеканали в США та Великобританії, а провідні артисти, зокрема Девід Боуї, гурт Queen та ін. заклали основи його використання як потужного засобу масштабної популяризації власної творчості закордоном без концертних турів. Остаточний поштовх до створення музичних кліпів у музичній індустрії здійснило створення супутникового і кабельного телебачення наприкінці 1970-х рр. та MTV в 1981 р.

Еволюція досліджень музичного кліпу як феномену аудіовізуальної культури протягом останніх тридцяти років торкається кількох питань. Твердження, що ця галузь є міждисциплінарною і тому уможливорює різноманітні перспективи в своєму аналізі, відповідає не лише можливостям музичного відео для об'єднання характеристик, взятих з інших медіа (наприклад, кіно і телебачення), та для переформулювання нового дискурсу, але і діяльності, що власне оточує споживання цього аудіовізуального жанру, його зв'язки зі стратегіями музичної індустрії та здатності інтегруватися в різноманітні медіа, як традиційні (телебачення та ін.), так і нові, опосередковані інноваційними інформаційно-комунікаційними технологіями.

У зв'язку з розвитком постмодернізму як домінуючої ідеї в теорії культури, як наслідок постструктуралістських підходів 1970-х рр., оцінка музичного кліпу як мультимедійного продукту та його включення в нові телевізійні структури посприяли посиленню наукового інтересу в різноманітних академічних галузях, пов'язаних із постмодерністською перспективою.

На думку дослідників, єдину методологію аналізу музичного кліпу визначити неможливо, відтак доцільно говорити про міждисциплінарний підхід, в якому різноманітні академічні дисципліни звертаються до музичного кліпу як

до прикладу полісемічного носія, що дозволяє засобом його деконструювати, а потім реконструювати та інтерпретувати багатьма способами. Проте постмодерністський підхід передбачає кілька теоретичних положень та розглядає музичний кліп як поєднання високого і низького мистецтва та як альтернативу нарративному дискурсу класичного кіно. Музичні кліпи стають популярною темою для академічних досліджень наприкінці 80-х рр. ХХ ст., і, на думку вчених, інтерес до нього навіть перевищує інтерес до попмузики (Frith, 1988, с. 205). Водночас саме в галузі теорії кіно та медіадосліджень були закладені основи для подальшого аналізу музичних кліпів. Так, наприклад, в праці Е. Каплан «Цілодобовий рок: музичне телебачення, постмодернізм і культура споживання» («Rocking around the clock: music television, postmodernism and consumer culture») (1987) – першій спробі дослідити аудіовізуальну культуру в цілому та музичний кліп зокрема в контексті постмодернізму в часи, коли медіа та комунікації суттєво розвинулися і вплинули на практики споживання культури, викладено резюме інтересів кінематографічної теорії в музичному кліпі. Незважаючи на певні критичні зауваження з боку окремих представників наступного покоління дослідників (наприклад, Е. Гудвін, Р. Волсер та ін.), класифікацію різноманітних типів музичних відеокліпів, що враховує текст пісні та зображення у відео, але ігнорує роль музики та її внесок в кінцевий сенс, а також запропонована методологія використовуються і на сучасному етапі. Окрім того, Е. Каплан приймає твердження постмодернізму та зосереджує свій аналіз на дослідженні гендерних ідентичностей, сформульованих у візуальних нарративах музичних відео. Вона застосовує дослідження гендеру та ідентифікації в кіно, давно розроблене з сімдесятих років, до випадку музичних відео, створюючи класифікацію, засновану на оцінці Едипового комплексу Лакана та чоловічого погляду Л. Малві.

На початку 1990-х рр. активізується дослідження гендерного аспекту музичних кліпів. Так, наприклад, Л. Льюїс у монографії «Гендерна політика та MTV: озвучення відмінностей» («Gender politics and MTV: Voicing the difference») (1990) унікає психоаналітичної точки зору, розробленої в теорії кіно протягом 70–80-х рр. ХХ ст. і зосереджує свій аналіз на присутності

жінок у музичних відео, що транслювалися на MTV. На думку дослідниці, відеоролики слугували жінкам для формулювання нових ролей ідентичності, надаючи їм доступ до просторів, які вважалися виключно чоловічими (таких як вулиця), і допомагаючи їм прийняти знаки та вирази, що дозволяють створити відчуття спільності у жінок, наприклад, танець. Л. Льюїс зосереджується на музичних відеокліпах чотирьох жінок: Мадонни, Тіни Тернер, Сінді Лопер і Пет Бенатар, і вона вказує на внесок кожної з них у створення нових можливостей у визначенні гендерної ідентичності для жінок.

Музичні відеокліпи стали ознакою сучасності, а також ключовим інструментом просування для найуспішніших виконавців вісімдесятих, наприклад, Мадонни чи Майкла Джексона. У той же час MTV, створений у 1981 р., перетворився на найпопулярніший телеканал у наступні роки. Цей факт

привернув увагу багатьох соціологів, які почали вивчати вплив споживання музичного відео підлітками та вплив цієї діяльності на їх освіту. Соціологія має давні традиції у вивченні популярної музики; можна повернутися до Франкфуртської школи, щоб знайти роботу про музичну аудиторію, наприклад, есе Т. Адорно «Про популярну музику» (1941). Ця дисципліна продовжила вивчення цієї галузі завдяки роботам Д. Рісмана (1950-ті), С. Холла (1960-ті), Д. Гебдіджа і А. МакРоббі (1970-ті), пов'язаних з Бірмінгемською школою.

Незважаючи на зв'язок музичних відеокліпів із дослідженнями масової культури, неможливо включити соціологію в перспективу постмодернізму, оскільки ця наукова сфера використовувала власні інструменти для аналізу музичного відео. Соціологія – це дисципліна, що й надалі буде присутня в дослідженнях музичного відеокліпу; однак, за останні п'ятнадцять років, особливо в медіадослідженнях, легко помітити зміни в підходах і методології, яку використовують соціологи в своєму аналізі. Метою їхнього дослідження вже є не виявлення наслідків споживання масової культури в певній соціальній групі, розглядаючи аудиторію як пасивного агента, а вивчення способу, у який різні аудиторії надають різні значення одному культурному продукту (D'amato, 2001, с. 60). Безсумнівно, вплив нового соціального контексту, що характеризується «глокалізацією» та мультикультуралізмом,

а також вага постколоніальної теорії присутні в еволюції принципів сучасної соціології.

Історіографічний аналіз закордонної наукової літератури засвідчує, що дослідження музики в музичних відео було одним із найменш розроблених аспектів. Лише наприкінці 80-х рр. ХХ ст. з'явилися праці, в яких основна увага була приділена розгляду музики як частини аналізу аудіовізуальних жанрів. Наприклад, С. Фріт у праці («Music for Pleasure: Essays in the Sociology of Pop») присвятив один з розділів огляду досліджень музичного відеокліпу. Дослідник вважав абсурдною відсутність музичних посилань в аналізі продукції, розробленої музичною індустрією; він також стверджує, що «розгляд відео як суто візуальних текстів також є наслідком сучасної ортодоксальності теорії екрана на факультетах кіно та культурології» (Frith, 1988, с. 207). Для нього стан музичного відеокліпу як окремого аудіовізуального засобу передбачає аналіз характеристик, що відрізняють його від інших.

Після кризи постмодерної теорії вивчення аудіовізуальних медіа наприкінці вісімдесятих була відновлена семіотика. Необхідність пересмислення завдань різних медіа, залучених до аудіовізуального дискурсу, змусила переглянути структуру первинного тексту. Так, наприклад, М. Чіон у монографії («L'AudioVision: Son et image au cinéma») (1990) пропонує широкий підхід до вивчення аудіовізуальних медіа. Він передбачає дослідження зв'язку між зображенням і звуковою доріжкою (передбачається як сума діалогу, музики та звуку) і встановлює ієрархічну класифікацію асоціацій обох компонентів у різних медіа (фільм, музичне відео, рекламні ролики), щоб визначити формальні характеристики аудіовізуальних медіа.

На початку 1990-х рр. до дослідження ролі музики в аудіовізуальних медіа залучилися музикознавці в галузі популярної музики. Музичний відеокліп виявився найкориснішим засобом для цієї мети, оскільки саме в ньому зображення покладено на музику після того, як пісня була закінчена, навіть після того, як пісня продемонструвала свою здатність створювати сенс незалежно від візуальних засобів. Е. Гудвін та А. Бйорнберг взяли цей аргумент за передумову для розробки своїх методологічних пропозицій щодо аналізу музичного відео. Е. Гудвін розвиває свій підхід у книзі

«Танці на фабриці відволікань: музичне телебачення та популярна культура» (*Dancing in the distraction factory, music television and popular culture*) (1992), в якій наголошує на необхідності музичного аналізу в аудіовізуальних медіа та розробляє «музикологію зображення», щоб зрозуміти внесок музики в аудіовізуальний дискурс. Дослідник звертається до синестетичної природи музики та її здатності генерувати образи в процесі споживання як до основної ідеї для демонстрації підпорядкування візуальних засобів музиці у відео. На основі семіотичних вербально-візуальних асоціацій Е. Гудвін розвиває тему процесу, у якому «слуховий означник породжує інший, який є візуальним, одночасно з розумовою продукцією позначуваного» (Goodwin, 1992, с. 58). Вчений наголошує на необхідності музичного аналізу пісні як відправної точки в аналізі музичного відео і вказує на перелік деяких музичних параметрів, що впливають на конфігурацію візуального зображення у відео: по-перше, темп пісні, який відображається в русі камери, монтаж, світлові ефекти, рух персонажів та ін.

Методологія, запропонована Е. Гудвіном, стала кроком вперед у аналізі музичного відео: увага, приділена музиці в цьому конкретному аудіовізуальному середовищі, сприяла усвідомленню дослідниками активної ролі музичних параметрів у створенні сенсу музичного відеокліпу як культурного продукту.

Вагомим у теоретико-методологічні засади дослідження музичного відеокліпу є і внесок А. Бйорнберга, який пропонує власні підходи до семіотичного аналізу у публікаціях «Музичне відео та семіотика популярної музики» (1992) (*Music Video and the Semiotics of Popular Music*) та «Структурні відносини музики і зображень у музичному відео» (1994) (*Structural relationships of music and images in music video*). Дослідник розглядає музичне відео як аудіовізуальний текст, у якому «візуальний вимір регулюється синтаксисом музики та словесними текстами» (Björnberg, 1992, с. 1). Як і Е. Гудвін, Е. Бйорнберг пропонує музичний аналіз, щоб зрозуміти, як будується аудіовізуальне відношення. Однак він зосереджує свій аналіз на структурі тексту та уникає культурної інтерпретації відео. Дослідник організовує свій метод, простежуючи шлях від мікрорівня до макрорівня, тобто від синтаксичних зв'язків

між параметрами музики та зображення до вивчення семантичних зв'язків між цими структурами.

Таким чином, можна констатувати, що дослідження музичного відео має невелику історію, порівняно з іншими медіа, такими як кіно та телебачення. Тим не менш, інтерес до цієї форми протягом останніх кількох десятиліть, виявлений багатьма дисциплінами, призвів до значної кількості наукових праць. Це стало можливим завдяки консолідації музичного відео в період, коли постмодерністська теорія перебувала в розквіті, що зробило цей аудіовізуальний продукт одним із ключових елементів для її підтвердження.

Соціологія та медіадослідження були першими академічними галузями, які розглянули відео в той час, коли більшість музикознавців, які займаються дослідженнями популярної музики, ще визначали свою сферу діяльності та наближалися до деяких базових понять для визначення свого корпусу. Реакція на постмодернізм наприкінці 1980-х рр. вплинула на вивчення кожного окремого аудіовізуального засобу, оскільки протягом цього періоду відкрилися нові перспективи дослідження галузі, зокрема нові компоненти, що посприяли переосмисленню аудіовізуальних медіа.

Наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. музичний відеокліп стає складнішим засобом завдяки синергетичним зв'язкам у культурному виробництві, що підтримується розвитком технологій, пов'язаних із комунікацією. Таким чином, дослідження цього продукту розробило низку взаємодоповнюючих точок зору, що мали на меті сприяти розумінню цього середовища та підходили до його аналізу як інтерпретації тематичних досліджень, усвідомлюючи труднощі застосування цілісного дослідження до цієї форми. Інтеграція аналізу музичного відео в історію медіа (Mundy, 1999) та підхід до нього як до аудіовізуального жанру (Vernallis, 1998) посприяли нормалізації дослідження цієї форми з урахуванням її медіаідентичності, значної спадщини в кілька десятиліть.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Протягом останніх тридцяти років в закордонній науковій літературі сформувалися кілька підходів до дослідження проблематики музичних відеокліпів: дослідження в контексті постмодернізму та його впливу на

практики споживання культури, дослідження гендерного аспекту музичних кліпів, соціологічні дослідження, семантика і музикологія, семіотика та ін.

Специфіка музичного відеокліпу на сучасному етапі розвитку цифрового суспільства передбачає напрацювання підходів до наукового аналізу, що відповідають багатоаспектності аспектів його виробництва, популяризації та рецепції. Зокрема аналіз музичних відеокліпів має відбуватися з урахуванням контексту їх створення та споживання, що посприяє дослідженню ролі музичного відеокліпу у певний історико-культурний період, осмисленню сенсу музики та візуальної концепції як кожного конкретного артиста/гурту, так і жанру. Не ізо-

льований від формального позатекстовий аналіз важливий для розуміння естетичного тла, що впливає на розробку концепції музичного відеокліпу. Отже, на сучасному етапі розвитку культурологічного знання для дослідження музичного відеокліпу як явища аудіовізуальної культури найбільш доцільним вбачається використання методології, що передбачає текстовий семіотичний аналіз музичного відеокліпу, враховує особливості взаємодії аудіовізуальних форматів у процесі виробництва значень та стосунків, що встановлюються між ними і глядачем, а також соціокультурну ситуацію, як тло, що зумовлює специфіку розвитку музичної індустрії та аудіовізуальної культури в широкому розумінні.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бурлака А. В. Українська естрадна пісня в сучасній масовій художній культурі : дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія» (галузь знань 03 «Гуманітарні науки»). Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2023. 194 с.
2. Вербецький Є. М. Рецептивний аспект інокультурних практик у сучасному українському урбаністичному просторі : дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія» (галузь знань 03 «Гуманітарні науки»). Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2024. 180 с.
3. Іволга Л. В. Особливості візуально-образної мови в структурі українського музичного анімаційного кліпу на рубежі ХХ–ХХІ століть. *Вісник ЛНАМ*. 2015. URL : <https://uaanimateka.blogspot.com/2015/07/blog-post.html> (дата звернення : 17.07.2024).
4. Кононова Д., Кобус О. Характеристика К-роп культури та її роль у сучасній всесвітній масовій культурі. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2020. Вип. 27. С. 20–27.
5. Медведєва А., Лук'яненко В. Виникнення і становлення кліпу: музичний контекст. *Вісник Київського національного університету культури і мистецтв*. Серія: Аудіовізуальне мистецтво і виробництво. 2019. № 2(2). С. 156–164.
6. Сидорчук Т. А. «Музично-екранна форма»: до визначення змісту поняття. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*. 2018. Вип. 23. С. 122–128.
7. Сидорчук Т. А. Підходи до класифікації сучасних музично-екранних форм. *Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць*. 2020. Вип. 37. С. 180–184.
8. Федосенко К. М. Сучасна музична індустрія України в контексті розвитку соціальних медіа : дисертація на здобуття ступеня доктора філософії за спеціальністю 034 «Культурологія» (галузь знань 03 «Гуманітарні науки»). Київський національний університет культури і мистецтв, Київ, 2024. 171 с.
9. Adorno T. On Popular Music. En On Record: Rock, Pop, and The Written Word. S. Frith y A. Goodwin (eds.). New York: Pantheon Books, 1990. pp. 301–314.
10. Björnberg A. Music Video and the Semiotics of Popular Music. *Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale*. Vol. I. Trento: Università di Trento. 1992. pp. 379–388.
11. Björnberg A. Structural relationships of music and images in music video. *Popular Music*. 1994. Issue 13(1). pp. 51–74.
12. Chion M. *L'audio-Vision: Son et image au cinema*. Paris: NathanUniversité, 1990. 168 p.
13. D'amato F. (ed.). *Sound Tracks Tracce, convergenze e scenari degli studimusicali*. Roma: Meltemi, 2002. 192 p.
14. Frith S. *Music for Pleasure*. New York: Routledge, 1988. 232 p.
15. Goodwin A. *Dancing in the distraction factory, music television and popular culture*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1992. 264 p.
16. Kaplan A. *Rocking around the clock. Music television, postmodernism, and consumer culture*. London: Methuen, 1987. 196 p.
17. Lewis L. A. *Gender politics and MTV: Voicing the difference*. Philadelphia: Temple University Press, 1990. 258 p.

18. Mundy J. *Popular music on screen: From Hollywood musical to music video*. Manchester University Press, 1999. 256 p.
19. Vernallis C. The aesthetics of music video: An analysis of Madonna's Cherish. *Popular Music*. 1998. Issue 17(2). pp. 153–185.

REFERENCES:

1. Burlaka, A. V. (2023). *Ukrainska estradna pisnia v suchasni masovii khudozhnii kulturi [Ukrainian pop song in modern mass artistic culture]: dysertatsiia na zdobuttia stupenia doktora filosofii za spetsialnistiu 034 «Kulturolohiia» (haluz znan 03 «Humanitarni nauky»)*. Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv, Kyiv [in Ukraine].
2. Verbetskyi, Ye. M. (2024). *Retseptyvnyi aspekt inokulturnykh praktyk u suchasnomu ukrainskomu urbanistychnomu prostori [Receptive aspect of foreign cultural practices in modern Ukrainian urban space]: dysertatsiia na zdobuttia stupenia doktora filosofii za spetsialnistiu 034 «Kulturolohiia» (haluz znan 03 «Humanitarni nauky»)*. Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv, Kyiv [in Ukraine].
3. Ivolha, L. V. (2015) *Osoblyvosti vizualno-obraznoi movy v strukturі ukrainskoho muzychnoho animatsiinoho klipu na rubezhi XX–XXI stolit [Peculiarities of the visual-figurative language in the structure of the Ukrainian musical animation clip at the turn of the 20th–21st centuries.]*. Visnyk LNAM. URL : <https://uaanimateka.blogspot.com/2015/07/blog-post.html> [in Ukraine].
4. Kononova, D., Kobus, O. (2020). *Kharakterystyka K-ror kultury ta yii rol u suchasni vsesvitni masovii kulturi [Characteristics of K-ror culture and its role in modern global mass culture]*. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. Vyp. 27. pp. 20–27 [in Ukraine].
5. Medvedieva, A., Lukianenko, V. (2019). *Vynyknennia i stanovlennia klipu: muzychnyi kontekst [Emergence and development of the clip: musical context]*. Visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu kultury i mystetstv. Seria: Audiovizualne mystetstvo i vyrobnytstvo. № 2(2). pp. 156–164 [in Ukraine].
6. Sydorchuk, T. A. (2018). «Muzychno-ekranna forma»: do vyznachennia zmistu poniattia ["Musical and screen form": to define the content of the concept]. *Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho*. Vyp. 23. pp. 122–128 [in Ukraine].
7. Sydorchuk, T. A. (2020). *Pidkhody do klasyfikatsii suchasnykh muzychno-ekrannykh form [Approaches to the classification of modern musical and screen forms]*. *Mystetstvoznachchi zapysky: zb. nauk. prats*. Vyp. 37. pp. 180–184 [in Ukraine].
8. Fedosenko, K. M. (2024). *Suchasna muzychna industriia Ukrainy v konteksti rozvytku sotsialnykh media [Modern music industry of Ukraine in the context of the development of social media]: dysertatsiia na zdobuttia stupenia doktora filosofii za spetsialnistiu 034 «Kulturolohiia» (haluz znan 03 «Humanitarni nauky»)*. Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv, Kyiv [in Ukraine].
9. Adorno, T. (1990). *On Popular Music*. En *On Record: Rock, Pop, and The Written Word*. S. Frith y A. Goodwin (eds.). New York: Pantheon Books. pp. 301–314 [in English].
10. Björnberg, A. (1992). *Music Video and the Semiotics of Popular Music*. Secondo Convegno Europeo di Analisi Musicale. Vol. I. Trento: Università di Trento. pp. 379-388 [in English].
11. Björnberg, A. (1994). *Structural relationships of music and images in music video*. *Popular Music*. Issue 13(1). pp. 51–74 [in English].
12. Chion, M. (1990). *L'audio-Vision: Son et image au cinema*. Paris: Nathan/Université [in French].
13. D'amato, F. (ed.). (2002). *Sound Tracks/Tracce, convergenze e scenari degli studimusicali*. Roma: Meltemi [in English].
14. Frith, S. (1988). *Music for Pleasure*. New York: Routledge [in English].
15. Goodwin, A. (1992). *Dancing in the distraction factory, music television and popular culture*. Minnesota: University of Minnesota Press [in English].
16. Kaplan, A. (1987). *Rocking around the clock. Music television, postmodernism, and consumer culture*. London: Methuen [in English].
17. Lewis, L. A. (1990). *Gender politics and MTV: Voicing the difference*. Philadelphia: Temple University Press [in English].
18. Mundy, J. (1999). *Popular music on screen: From Hollywood musical to music video*. Manchester University Press [in English].
19. Vernallis, C. (1998). *The aesthetics of music video: An analysis of Madonna's Cherish*. *Popular Music*. Issue 17(2). pp. 153–185 [in English].

УДК 930.85(477.44)«1950/1960»

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-25>

Тетяна СІДЛЕЦЬКА

кандидат мистецтвознавства, доцент, доцент кафедри суспільно-політичних наук, Вінницький національний технічний університет, Хмельницьке шосе, 95, м. Вінниця, Україна, 21021

ORCID: 0000-0001-8209-8387

Бібліографічний опис статті: Сідлецька, Т. (2024). Культурно-мистецьке життя Вінниці середини 50–60-х рр. ХХ ст.: тенденції та особливості розвитку. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 180–186, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-25>

**КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ ВІННИЦІ СЕРЕДИНИ 50–60-Х РР. ХХ СТ.:
ТЕНДЕНЦІЇ ТА ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ**

У статті визначено тенденції й особливості розвитку культурно-мистецького життя Вінниці середини 50-60-х рр. ХХ ст.

Мета статті – виявлення основних тенденцій культурно-мистецького життя Вінниці середини 50-60-х рр. ХХ ст. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні системного підходу, що дозволяє розглядати культурно-мистецьке життя Вінниці як систему, складовими якої є установи культури і мистецтва, діяльність яких забезпечує функціонування і розвиток останньої. Використання структурно-функціонального підходу дає можливість проаналізувати діяльність установ культури і мистецтва та визначити їхню роль у культурно-мистецькому житті Вінниці середини 50-60-х рр. ХХ ст. Застосування культурологічного методу дозволяє осмислити взаємозв'язки між суспільно-політичними і мистецькими процесами у регіоні. При опрацюванні архівних матеріалів використовуються джерелознавчий, історичний та історіографічний методи задля відтворення панорами культурно-мистецького життя Вінниці середини 50-60 рр. ХХ ст. **Наукова новизна** роботи полягає у виявленні провідних тенденцій й особливостей розвитку культурно-мистецького життя Вінниці середини 50-60 рр. ХХ ст. **Висновки.** Провідними тенденціями в культурно-мистецькому житті Вінниці середини 50-60-х рр. ХХ ст. були: пошук цього явища під впливом суспільно-політичних і культурних змін в Україні у досліджуваний період; активізація діяльності установ культури і мистецтва, спрямована на задоволення культурно-мистецьких запитів містян; зростання виконавської, акторської, режисерської майстерності і розширення репертуару творчих колективів; намагання художніх колективів установ культури і мистецтва зберегти національну спрямованість у своїй творчості; активна музично-просвітницька діяльність творчих колективів, що, попри її заангажованість, сприяла залученню до музичного мистецтва населення Вінниччини; активізація гастрольної діяльності творчих колективів установ культури і мистецтва. Дослідження не вичерпує усієї проблематики розгляду культурно-мистецького життя Вінниці середини 50-60-х рр. ХХ ст. Виявлені в результаті дослідження факти і закономірності можуть стати основою для подальшого вивчення явищ культурно-мистецького життя Вінниці наступних періодів, що має важливе значення для відтворення цілісної картини національної культури у розмаїтті її регіональних аспектів.

Ключові слова: культурно-мистецьке життя Вінниці, установи культури і мистецтва, творчі колективи, гастрольна діяльність, репертуар.

Tetiana SIDLETSKA

PhD in Art, Associate Professor, Associate Professor of Social and Political Sciences Department, Vinnytsia National Technical University, 95, Khmelnytsky St, Vinnytsia, Ukraine, 21021

ORCID: 0000-0001-8209-8387

To cite this article: Sidletska, T. (2024). Kultyrno-mystetske zhyttia Vinnytsi seredyny 50–60-kh rr. XX st.: Tendentsii ta osoblyvosti rozvytky [Art and cultural aspects of Vinnytsia city during the period of 1950s–1960s: the trends and peculiarities]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 180–186, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-25>

**ART AND CULTURAL ASPECTS OF VINNYTSIA CITY DURING THE PERIOD
OF 1950S–1960S: THE TRENDS AND PECULIARITIES**

The article has defined the trends and peculiarities of art and cultural aspects in Vinnytsia city during the period of 1950s-1960s.

Purpose of Research is to reveal the main trends of art and cultural aspects of Vinnytsia city during the period of 1950s-1960s. **The Research Methodology** has included on the following approaches: systemic approach has dealt with the entire system of Vinnytsia art and cultural aspects as well as different separate artistic and cultural establishments. Structural functional approach has analyzed the activity of different cultural establishments and has determined their influence to the entire cultural life of the city. Cultural method has shown the interconnections between the regional social political activities and the artistic processes. **Conclusion.** It is possible to highlight the following main trends of art and culture in Vinnytsia city during the historical period of 1950s-1960s: reactivation of Vinnytsia artistic and cultural establishments due to public demands of entertainment as well as cultural education. Expansion of repertoire, professional improvement and skill growth of outstanding actors, singers, musicians and creative teams. Efforts of creative teams to preserve Ukrainian traditional and national identity in their creativity. Outstanding educational activity of musical creative teams as the basis for art musical popularization among the people of Vinnytsia region. The huge creative tour activity of different artistic and cultural establishments during that period. The research has revealed the facts and regularities for the further study of art and cultural aspects in Vinnytsia city during the next periods and create the entire panorama of Ukrainian national culture and its regional peculiarities.

Key words: art and cultural aspects of Vinnytsia city, art and cultural establishments, creative teams, creative tour activity, repertoire.

Актуальність проблеми. Останніми роками в українській науковій думці простежується тенденція збільшення регіональних досліджень культурологічного та мистецтвознавчого спрямування. Осмислення регіональних культурно-мистецьких надбань зумовлює усвідомлення власної культурної приналежності та відтворення цілісної картини національної культури як складової світової духовної спадщини. Цим і зумовлена актуальність представленої праці, присвяченої дослідженню культурно-мистецького життя Вінниці середини 50–60-х рр. ХХ ст. – періоду, упродовж якого в суспільно-політичному і культурному житті України сталися важливі зміни.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Різні аспекти культурно-мистецького життя Вінниці висвітлені у дослідженнях українських учених, що стосуються культури Вінниччини і Поділля. Ґрунтовним дослідженням, присвяченим музичній культурі Вінниччини є дисертація Т. Бурдейної-Публіки (Бурдейна-Публіка, 2009). Особливе місце у професійному музичному житті Поділля дослідниця відводить діяльності Вінницької обласної філармонії та визначає етапи розвитку концертної організації. Історію виникнення і функціонування цієї установи, творчість мистецьких колективів та оцінку їхнього впливу на розвиток культури і мистецтва регіону та міста подано у праці, приуроченій до 80-річчя Вінницької обласної філармонії (Територія музики. Вінницька обласна філармонія, 2017).

Проблеми становлення і розвитку театрального мистецтва України загалом і Вінниччини зокрема розкрито у публікаціях М. Антошко, Н. Заболотної, Н. Корнієнко, Ю. Москвічової,

Ю. Станішевського, С. Фицайло, О. Черкашиної та ін.

Джерельну базу дослідження становлять документи і матеріали Вінницького обласного історичного архіву, зокрема фонди «Вінницької обласної державної філармонії Вінницького обласного управління культури» (ф. Р-4141) та «Вінницького державного українського музично-драматичного театру ім. М. Садовського» (ф. Р-4960), у яких містяться звіти про роботу установ, дані про репертуар, гастрольну діяльність. Важливу складову джерельної бази також становлять матеріали періодичних видань, де епізодично висвітлюються окремі аспекти культурно-мистецького життя Вінниці та області.

Втім, попри констатацію наявності праць із проблем культури і мистецтва Вінниці недостатньо дослідженим залишається культурно-мистецьке життя міста періоду середини 50–60-х рр. ХХ ст. Зважаючи на це, видається необхідним висвітлення об'єктивної картини культурно-мистецьких процесів регіону і міста, розкриття особливостей діяльності установ культури і мистецтва у період суспільно-політичних та культурних змін, а також виявлення позитивних і негативних чинників, що впливали на культурно-мистецьке життя краю і міста у середині 50–60-х рр. ХХ ст.

Мета статті – виявлення основних тенденцій культурно-мистецького життя Вінниці середини 50–60-х рр. ХХ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Середина 1950-х та початок 1960-х рр. в Україні були часом національно-культурного пробудження. Цей період в історичній літературі отримав назву «хрущовської відлиги». У цей

час відбувається викриття злочинної діяльності Л. Берії, ініційоване зверху, амністія, часткова реабілітація жертв сталінських репресій, офіційне засудження «культу особи» Сталіна на XX з'їзді КПРС, публічна критика беззаконня і зловживань владою, деяке розширення прав союзних республік, активізація міжнародних контактів.

Під натиском громадськості відбулися деякі зміни в культурній політиці, зростала зацікавленість національними духовними цінностями, відбулася реабілітація частини репресованих діячів науки, культури, мистецтва. Це зумовило значну активізацію процесу розбудови культурно-мистецького життя.

Вагому роль у культурно-мистецькому житті Вінниці середини 50–60-х рр. XX ст. відіграла діяльність установ культури і мистецтва, а саме Вінницької обласної філармонії та Вінницького обласного музично-драматичного театру.

Робота Вінницької обласної філармонії була спрямована на планування і систематичну популяризацію радянського та зарубіжного академічного мистецтва. У досліджуваній період у філармонії функціонували такі колективи: естрадно-циркова група, ансамбль оперети, ансамбль ліліпутів, естрадно-молодіжний ансамбль, ансамбль шкільної естради.

Продовжував роботу ансамбль бандуристів під орудою В. Джержого. У 1962 р. колектив очолив А. Мархлевський. До складу ансамблю входило 12 виконавців. В архівних документах йдеться, що лише двоє учасників ансамблю – В. Кальнін і М. Логвиненко навчалися у вечірній музичній школі по класу бандури, а інші виконавці не мали музичної освіти, це були талановиті самоуки, які самостійно опанували гру на бандурі (Державний архів Вінницької області, арк. 27). Концертні програми колективу були різноманітні: ансамблеві виступи, тріо, дуети, сольні номери. У 1957 р. ансамбль бандуристів став лауреатом Республіканського фестивалю молоді у Києві.

У 1964 р. колектив отримав назву Ансамбль української пісні і музики «Вітерець Поділля». Відбулося поповнення виконавського складу колективу випускниками мистецьких навчальних закладів і народних самодіяльних колективів. До складу колективу увійшли талановиті випускниці Вінницького музичного училища бандуристки Лілія та Віра Ткачук. Виступи

дуету сестер Ткачук стали головною окрасою концертних програм ансамблю. До репертуару дуету бандуристок входили твори українських композиторів, обробки народних пісень.

У складі Ансамблю української пісні і музики «Вітерець Поділля» налічувалося 15 виконавців: вокальна група – 10, танцювальна група – 3, концертмейстери – 2. До репертуару колективу входили твори українських композиторів, обробки народних пісень, пісні і танці народів СРСР. Основу концертних програм колективу становила українська пісня. Вагоме місце в репертуарі ансамблю також займали твори вінницьких авторів С. Гриценка, І. Масляєва, М. Осадчого, Р. Скалецького.

Водночас, в архівних документах зазначається, що у 1967 р. комісією Міністерства культури УРСР Республіканського огляду музичних колективів порушувалися питання про розширення виконавського складу колективу, поповнення його репертуару творами українських композиторів, злагодження звучання ансамблю, підвищення рівня виконавської майстерності танцювальної групи, зміни назви колективу. Наголошувалося на тому, що концертна програма ансамблю має відображати музичну культуру Вінниччини (Державний архів Вінницької області, 6 арк.).

Діяльністю цього колективу опікувався відомий вінницький композитор Р. Скалецький, який разом із поетом І. Масляєвим написав для ансамблю пісню «Подільський вітерець», що стала його «візитівкою». Колектив активно гастролював містами і селами Вінницької, Хмельницької, Черкаської, Миколаївської, Одеської, Сумської, Київської, Чернігівської, Івано-Франківської областей. Концертно-гастрольна діяльність Ансамблю української пісні і музики «Вітерець Поділля» отримала схвальні відгуки глядачів. Отже, популяризуючи українську пісню, творча діяльність ансамблю «Вітерець Поділля» сприяла збереженню і розвитку української музичної культури у вказаний період.

У досліджуваній період продовжувала здійснюватися сувора централізована регламентація діяльності установ культури і мистецтва. Заклади перебували під пильним контролем держави, керувалися у своїй роботі вказівками Міністерства культури СРСР і УРСР і мали втілювати в життя рішення пар-

тії та уряду. Репертуар мистецьких колективів філармонії становили твори радянської й зарубіжної класичної музики, обробки народних мелодій, композиції естрадної музики. Відбувалися перегляди репертуарних планів філармонії, концертних програм мистецьких колективів і артистів. Репертуар мав бути «ідейно витриманим» і відображати щасливе життя радянської людини. Водночас, у витягу з комплексної перевірки діяльності Вінницької обласної філармонії фахівцями управління культури у 1961 р. як недолік зазначалося, що «в естрадній бригаді твори в основному російськомовні, немає творів місцевих авторів... бракує кращих творів українських радянських композиторів та українських класиків...» (Територія музики. Вінницька обласна філармонія, 2017, с. 38).

Засобами мистецтва пропагувалася тісна дружба радянських народів і народів соціалістичної співдружності європейських країн. Це сприяло активній гастрольній діяльності провідних національних колективів та виконавців. Так, наприкінці 1950 – у 1960-х рр. на Вінниччині відбувся цілий ряд концертів народної артистки Узбецької РСР Тамари Ханум і Узбецького естрадного ансамблю, Білоруського народного ансамблю пісні і танцю, Державного симфонічного оркестру Грузії, естрадних колективів Молдавії, Естонії, Латвії, Болгарії, Румунії, Угорщини (Територія музики. Вінницька обласна філармонія, 2017, с. 34–37).

Виступали у Вінниці й провідні українські національні колективи – Державний ансамбль пісні і танцю під керівництвом П. Вірського, Черкаський народний хор, Буковинський ансамбль пісні і танцю, заслужена капела «Трембіта», хорова капела «Думка».

Справжньою культурно-мистецькою подією став виступ у Вінниці на початку 1960 р. відомої австрійської скрипальки Марі Беріл Кімбер в рамках її гастролей країнами Європи. У 1964 р. Вінницю із концертами відвідали С. Ріхтер, Е. Гігельс та інші відомі виконавці (Державний архів Вінницької області, арк. 7).

Провідні мистецькі колективи і виконавці Вінницької обласної філармонії також почали вести активну концертно-гастрольну діяльність. У районній, обласній, республіканській пресі середини 1960-х рр. знаходимо численні відгуки, де відзначається розширення репер-

туару мистецьких колективів філармонії, зростання їхньої виконавської майстерності.

Важливим напрямом діяльності філармонії була просвітницька робота, що здійснювалась у формі музично-літературного лекторію, започаткованого мистецтвознавицею Г. Й. Ландою. До складу бригади лекторію входило 7 осіб: лектор-мистецтвознавець, декламатор, акордеоніст-акомпаніатор, соліст – бас, соліст – баритон, солістка – ліричне сопрано, ведучий (Державний архів Вінницької області, арк. 24). Лекторій виконував музично-просвітницьку і виховну функції. Назви деяких програм лекторію («Партия – наш рулевой», «Музыка в жизни советских людей», «Советское искусство – самое передовое искусство в мире», «Искусство против религии», «Мистецтво двох світів, двох ідеологій», «Могучая кучка») свідчать про те, що робота лекторію передусім була спрямована на популяризацію радянського і російського музичного мистецтва, відображення радянської дійсності. Водночас, попри заангажованість музично-просвітницької роботи лекторію остання сприяла залученню до музичного мистецтва населення Вінниччини.

Вагому роль у культурно-мистецькому житті міста продовжувала відігравати діяльність Вінницького обласного музично-драматичного театру. Театральний процес у досліджуваний період в Україні, як і в усьому СРСР, розвивався в руслі творчого методу соціалістичного реалізму, започаткованого у 1930-х рр., був уніфікований і регламентований. Перед театральним мистецтвом було поставлене завдання всебічно розкривати актуальну сучасну проблематику, героїко-патріотичну й історико-революційну теми, по-новому трактувати вітчизняну і зарубіжну класичну драматургію.

У 1946–1948 рр. у Вінниці на місці зруйнованої нацистами будівлі було збудовано нове приміщення театру за проектом архітектора Д. Чорновола. Із 1948 р. Вінницький обласний музично-драматичний театр очолював випускник Київського інституту театрального мистецтва, відомий режисер Ф. Верещагін. За свою майже 40-річну діяльність у Вінницькому театрі митець виховав цілу плеяду талановитих акторів і режисерів.

У театрі під орудою Ф. Верещагіна розпочала працювати об'єднана трупа з акторів вінницького та ізмаїльського театрів, що поступово удосконалювала професійну майстер-

ність. До репертуару Вінницького обласного музично-драматичного театру входили твори української, радянської та зарубіжної класичної драматургії.

У концепції театрального дійства головну роль Ф. Верещагін відводив актору. Постановки вистав режисера характеризуються глибоким психологізмом, емоційністю, відображенням реалістичних традицій національного театру.

Вагоме місце у репертуарі театру займали твори української класичної драматургії – «Сава Чалий» І. Карпенка-Карого, «Сон князя Святослава» І. Франка, «Ніч під Івана Купала», «Не судилось» М. Старицького та ін.

У 1957 р. Вінницькому обласному музично-драматичному театру присвоєно ім'я видатного українського актора, режисера М. Садовського.

Намагаючись розширити репертуар театру, Ф. Верещагін встановлював творчі зв'язки з українськими драматургами, звертався до інсценізації прозових творів. Саме завдяки наполегливій роботі режисера на сцені Вінницького обласного музично-драматичного театру ім. М. Садовського отримали перше прочитання п'єси драматурга М. Зарудного. З великим успіхом на сцені театру відбулися постановки п'єс «Весна», «Веселка», «Ніч і полум'я» та інших творів митця. Окрім М. Зарудного, у Вінницькому обласному музично-драматичному театрі ім. М. Садовського звернулися до творчості талановитого митця О. Коломійця, комедія «Фараони» (1961) якого згодом пройшла майже в усіх театрах України, зробивши її автора одним із провідних драматургів. Для театру також писали І. Стаднюк, Я. Стельмах, П. Майборода.

На сцені Вінницького обласного музично-драматичного театру ім. М. Садовського вперше були здійснені постановки вистав «Емілія Галотті» Г. Е. Лессінга, «Перед заходом сонця» Г. Гауптмана, «Перевертень» А. Кіцберга, «Кавказьке крейдяне коло» Б. Брехта, «Сільська честь» І. Карпенка-Карого та ін. Ці вистави стали важливими подіями у творчості колективу театру і культурно-мистецькому житті Вінниці середини 50–60-х рр. ХХ ст. Постановки вистав отримали схвальні відгуки театральних критиків (Каск, 1956).

У другій половині 50-х – на початку 60-х рр. ХХ ст. в театральній культурі відбувається поглиблення психологізму, критикується викривлена мораль попереднього періоду.

Творчим колективам і художнім радам театрів надається більше свободи щодо формування репертуару, комплектування труп тощо. Спостерігається розширення тематичної та жанрової різноманітності творів, на сценах українських театрів з'являються постановки вистав української класичної драматургії. Так, у 1956 р. на сцені Вінницького обласного музично-драматичного театру ім. М. Садовського після багаторічної перерви відбулася постановка опери М. Аркаса «Катерина» за Т. Шевченком, що мала великий успіх у публіки.

Молоді режисери у своїй творчості прагнуть до експерименту, до пошуків незвичних постановочних форм. Намагаючись утвердити суто режисерський театр, митці активно зверталися до спадку визначного режисера-новатора Л. Курбаса. У 1965 р. на сцені Вінницького обласного музично-драматичного театру ім. М. Садовського відбулася постановка вистави «Гайдамаки» за Т. Шевченком Л. Курбаса.

Однак, уже з середини 60-х рр. ХХ ст. відбувається скасування свободи творчості, посилюються процеси русифікації й ідеологізації. Так, відповідно до наказу Міністерства культури УРСР № 55 від 2 серпня 1963 р. «Про ідейну спрямованість театрального репертуару та підвищення ролі театру в комуністичному вихованні трудящих» в республіці було створено Художню раду, члени якої перевіряли готовність до виходу на публіку нових постановок вистав і контролювали співвідношення кількості п'єс російських і українських авторів (Державний архів Вінницької області, арк. 8). Український національний репертуар стрімко почали витісняти твори російських і зарубіжних драматургів. До репертуару українських театрів мали входити вистави ідеологічного спрямування, у яких би висвітлювалася щаслива радянська дійсність, створювався образ сучасної людини – будівника комунізму.

Незважаючи на жорсткий ідеологічний контроль діяльності установ культури і мистецтва з боку держави, творчий колектив Вінницького обласного музично-драматичного театру ім. М. Садовського продовжував висвітлювати і популяризувати українську історію та культуру. Це знаходило відгук глядацької аудиторії. За даними архівних документів, у 1964 р. театр досяг 77,1% відвідування глядачами своїх спектаклів виключно показом тво-

рів українських драматургів, до яких входили «Марина» М. Зарудного, «Чебрець пахне сонцем» О. Коломійця, «Наталка-Полтавка» І. Котляревського та ін. (Державний архів Вінницької області, арк. 5). Як бачимо, творчий колектив театру намагався зберегти національну спрямованість у своїй творчості.

Вінницький обласний музично-драматичний театр ім. М. Садовського під орудою Ф. Верещагіна став одним із провідних театрів не лише України, а й тодішнього Радянського Союзу, гастролював містами всіх республік. У 1959 р. творчий колектив театру пройшов відбір на Республіканському огляді вистав драматичних театрів на сучасну тему для участі в Декаді української літератури і мистецтва в Москві (Станішевський, 2006, с. 526). Колектив Вінницького обласного музично-драматичного театру ім. М. Садовського здійснив постановку вистави «Мертвий бог» М. Зарудного, в якій розвінчувалися забобони і міщанська мораль.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Провідними тенденціями в культурно-мистецькому житті Вінниці середини 50–60-х рр. ХХ ст. були: поживлення цього

явища під впливом суспільно-політичних і культурних змін в Україні у досліджуваний період; активізація діяльності установ культури і мистецтва, спрямована на задоволення культурно-мистецьких запитів містян; зростання виконавської, акторської, режисерської майстерності і розширення репертуару творчих колективів; намагання художніх колективів установ культури і мистецтва зберегти національну спрямованість у своїй творчості; активна музично-просвітницька діяльність творчих колективів, що, попри її заангажованість, сприяла залученню до музичного мистецтва населення Вінниччини; активізація гастрольної діяльності творчих колективів установ культури і мистецтва.

Дослідження не вичерпує усієї проблематики розгляду культурно-мистецького життя Вінниці середини 50–60-х рр. ХХ ст. Виявлені в результаті дослідження факти і закономірності можуть стати основою для подальшого вивчення явищ культурно-мистецького життя Вінниці наступних періодів, що має важливе значення для відтворення цілісної картини національної культури у розмаїтті її регіональних аспектів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бурдейна-Публіка Т. Становлення і розвиток професійних форм музичного життя Вінниччини як складової культури Подільського краю: автореф. дис. на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознавства: спец. 26.00.01 «Теорія та історія культури». Львів, 2009. 19 с.
2. Державний архів Вінницької області. Ф. Р-4141. Вінницька обласна державна філармонія Вінницького обласного управління культури. Оп. 2. Спр. 2. 30 арк.
3. Державний архів Вінницької області. Ф. Р-4141. Вінницька обласна державна філармонія Вінницького обласного управління культури. Оп. 2. Спр. 24. 19 арк.
4. Державний архів Вінницької області. Ф. Р-4141. Вінницька обласна державна філармонія Вінницького обласного управління культури. Оп. 2. Спр. 74. 17 арк.
5. Державний архів Вінницької області. Ф. Р-4141. Вінницька обласна державна філармонія Вінницького обласного управління культури. Оп. 2. Спр. 88. 6 арк.
6. Державний архів Вінницької області. Ф. Р-4960. Вінницький державний український музично-драматичний театр ім. М. Садовського. Оп. 1. Спр. 83. 77 арк.
7. Державний архів Вінницької області. Ф. Р-4960. Вінницький державний український музично-драматичний театр ім. М. Садовського. Оп. 1. Спр. 95. 13 арк.
8. Каск К. Значне досягнення. *Радянська Україна*. 1956. 4 грудня.
9. Москвічова Ю. Театральні тенденції сучасної Вінниччини. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Серія: Мистецтвознавство. 2013. № 2. С. 146–153.
10. Станішевський Ю. Український театр у перші повоєнні десятиліття. Нариси з історії театрального мистецтва України ХХ ст. / Інститут проблем сучасного мистецтва Академії мистецтв України. Київ: Інтертехнологія, 2006. С. 501–532.
11. Територія музики. Вінницька обласна філармонія / Упор. Л. В. Смішко. Вінниця, 2017. 220 с.

REFERENCES:

1. Burdeina-Publica, T. V. (2009). Stanovlennia i rozvytok profesiinykh form muzychnoho zhyttia Vinnychchyny yak skladovoi kultury Podil'skoho kraiu [Formation and development of professional forms of the music life in Vinnytsia as a part of the Podillya region culture]. *Extended abstract of candidate's thesis*. Lviv [in Ukrainian].

2. Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti. [State archive of Vinnytsia region]. Fund P-4141. Vinnytska oblasna derzhavna filarmoniiia Vinnytskoho oblasnoho upravlinnia kultury [Vinnytsia Regional State Philharmonic of the Vinnytsia Regional Department of Culture]. Description 2. The case 2. pp. 30 [in Ukrainian].
3. Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti. [State archive of Vinnytsia region]. Fund P-4141. Vinnytska oblasna derzhavna filarmoniiia Vinnytskoho oblasnoho upravlinnia kultury [Vinnytsia Regional State Philharmonic of the Vinnytsia Regional Department of Culture]. Description 2. The case 24. pp. 19 [in Ukrainian].
4. Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti. [State archive of Vinnytsia region]. Fund P-4141. Vinnytska oblasna derzhavna filarmoniiia Vinnytskoho oblasnoho upravlinnia kultury [Vinnytsia Regional State Philharmonic of the Vinnytsia Regional Department of Culture]. Description 2. The case 74. pp. 17 [in Ukrainian].
5. Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti. [State archive of Vinnytsia region]. Fund P-4141. Vinnytska oblasna derzhavna filarmoniiia Vinnytskoho oblasnoho upravlinnia kultury [Vinnytsia Regional State Philharmonic of the Vinnytsia Regional Department of Culture]. Description 2. The case 66. pp. 6 [in Ukrainian].
6. Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti. [State archive of Vinnytsia region]. Fund P-4960. Vinnytskyi derzhavnyi ukrainskyi muzychno-dramatychnyi teatr im. M. Sadovskoho [Vinnytsia State Ukrainian Music and Drama Theater named after M. Sadovsky]. Description 2. The case 83. pp. 77 [in Ukrainian].
7. Derzhavnyi arkhiv Vinnytskoi oblasti. [State archive of Vinnytsia region]. Fund P-4960. Vinnytskyi derzhavnyi ukrainskyi muzychno-dramatychnyi teatr im. M. Sadovskoho [Vinnytsia State Ukrainian Music and Drama Theater named after M. Sadovsky]. Description 2. The case 95. pp. 13 [in Ukrainian].
8. Kask. K. (1956). Znachne dosiahnennia [A significant achievement]. *Soviet Ukraine*. December 4 [in Ukrainian].
9. Moskvichova, J. (2013). Teatralni tendentsii suchasnoi Vinnychchyny [Theatrical trends of modern Vinnytsia region]. *Scientific notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatyuk*. Series Art Criticism. № 2. pp. 146-153 [in Ukrainian].
10. Stanishevsky Yu. (2006). Ukrainskyi teatr u pershi povoienni desiatylittia [Ukrainian theater in the first post-war decades]. *Essays on the history of theater art of Ukraine of the 20th century / Institute of Contemporary Art Problems of the Academy of Arts of Ukraine*. Kyiv: Intertechnology. pp. 501-532 [in Ukrainian].
11. Terytoriia muzyky. Vinnytska oblasna filarmoniiia [The territory of music. Vinnytsia Regional Philharmonic]. Edited by L. V. Smishko. Vinnytsia, 2017. pp. 220 [in Ukrainian].

УДК 316.734

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-26>**Тетяна ШАГАН**

здобувач, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01601

ORCID: 0009-0003-8201-6777

Бібліографічний опис статті: Шаган, Т. (2024). «Ефект спойлера» в контексті специфіки розвитку сучасної екранної культури. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 187–192, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-26>

«ЕФЕКТ СПОЙЛЕРА» В КОНТЕКСТІ СПЕЦИФІКИ РОЗВИТКУ СУЧАСНОЇ ЕКРАННОЇ КУЛЬТУРИ

Мета статті – виявити особливості «ефекту спойлера» в контексті специфіки розвитку екранної культури перших десятиліть XXI ст. **Методологія.** Застосовано аналітичний метод, метод термінологічного аналізу, що посприяв уточненню поняття «спойлер»; системний та типологічний метод, завдяки яким розглянуто спойлер як явище сучасної екранної культури з властивою йому своєрідністю; метод компаративного аналізу, метод узагальнення та ін. **Наукова новизна.** Досліджено спойлер як явище сучасної екранної культури; концептуалізовано вплив спойлера на потенційного споживача великої екранної форми (кінофільму, телефільму, телесеріалу) крізь призму проблематики зниження/посилення інтересу до висвітленого наративу (так званого «ефекту спойлера»); розглянуто різноманітні формати спойлерів, представлені в екранній культурі перших десятиліть XXI ст., зокрема спойлер як малу екранну форму; введено до наукового обігу маловідомі матеріали, пов'язані з розвитком сучасної екранної культури. **Висновки.** Дослідження виявило, що «ефект спойлера» є характерним явищем для сучасного цифрового суспільства, що зумовлено властивим йому ставленням до інформації та її сприйняття. Власне, сама поява спойлера є свідченням апробації інноваційних форм взаємодії з глядачем, що сформувалася в сучасній масовій екранній культурі. Спираючись на попередні дослідження ключовими особливостями спойлеру в екранній культурі можна визначити: появу до офіційного оприлюднення екранного твору; наявність кількох форматів спойлерів (спойлери у назві кіно- чи телетвору; спойлери в текстовому спілкуванні між користувачами соціальних мереж; спойлери як мала екранна форма); неоднозначність визначення того, яка інформація про екранний твір є спойлером (залежить від глядацького сприйняття); неоднозначність сприйняття потенційним реципієнтом (можуть викликати низку позитивних і негативних реакцій глядача). Вплив спойлера як малої екранної форми та потенційного реципієнта залежить від його типу, відповідного жанру, характеру і розміщення спойлера, а також індивідуальних рис особистості реципієнтів (включно з потребою в пізнанні та ін.).

Ключові слова: спойлер, «ефект спойлера», екранна культура, мала екранна форма, наратив, інтернет-простір, реципієнт.

Tatyana SHAGAN

recipient, Kyiv National University of Culture and Arts, 36, E. Konovaltsia St, Kyiv, Ukraine, 01601

ORCID: 0009-0003-8201-6777

To cite this article: Shagan, T. (2024). "Efekt spoilera" v konteksti spetsyfyky rozvytku suchasnoi ekrannoi kultury ["Spoiler effect" in the context of the specifics of the development of modern screen culture]. *Fine Art and Culture Studies*, 4, 187–192, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-4-26>

“SPOILER EFFECT” IN THE CONTEXT OF THE SPECIFICITY OF THE DEVELOPMENT OF MODERN SCREEN CULTURE

The purpose of the article is to reveal the peculiarities of the "spoiler effect" in the context of the specifics of the development of screen culture in the first decades of the 21st century. **Methodology.** An analytical method, a method of terminological analysis, was applied, which contributed to clarifying the concept of "spoiler"; a systematic and typological method, thanks to which the spoiler is considered as a phenomenon of modern screen culture with its inherent originality; the method of comparative analysis, the method of generalization, etc. **Scientific novelty.** The spoiler as a phenomenon of modern screen culture is studied; the effect of a spoiler on a potential consumer of a large-screen format (movie, TV movie, TV series) is conceptualized through the prism of the issue of decreasing/increasing interest in the highlighted narrative (the so-called "spoiler effect"); various formats of spoilers presented in the screen culture of the first decades

of the 21st century are considered, in particular, the spoiler as a small screen form; little-known materials related to the development of modern screen culture were introduced into scientific circulation. **Conclusions.** The study revealed that the "spoiler effect" is a characteristic phenomenon for the modern digital society, which is due to its inherent attitude to information and its perception. Actually, the very appearance of the spoiler is evidence of the approbation of innovative forms of interaction with the viewer, which was formed in modern mass screen culture. Based on previous studies, the key features of spoilers in screen culture can be determined: appearance before the official release of the screen work; the presence of several formats of spoilers (spoilers in the title of a film or television work; spoilers in text communication between users of social networks; spoilers as a small screen form); the ambiguity of determining which information about the screen work is a spoiler (depends on the audience's perception); ambiguity of perception by the potential recipient (may cause a number of positive and negative reactions of the viewer). The influence of the spoiler as a small screen form and potential recipient depends on its type, the corresponding genre, the nature and placement of the spoiler, as well as the individual personality traits of the recipients (including the need for knowledge, etc.).

Key words: spoiler, "spoiler effect", screen culture, small screen form, narrative, internet space, recipient.

Актуальність проблеми. Специфіка і тенденції розвитку сучасної екранної культури, зумовлені масштабній цифровізації та динаміці поширення інноваційних інформаційно-комунікаційних технологій здійснили кардинальний вплив на оцінювання сучасних екранних форм. У просторі соціальних медіа потенційні реципієнти отримують можливість оцінити продукти сучасного кіновиробництва як до офіційної прем'єри, завдяки таким малим екранним формам як трейлери і спойлери, так і невдовзі після неї завдяки величезній кількості різноманітних оглядів, діяльності блогерів, форумам та постам у соціальних мережах, в яких кожен користувач намагається висловити свою власну унікальну точку зору. Такі умови створюють так званий «ефект спойлера», що має специфічний вплив на подальше сприйняття кіно- чи телетвору. У цьому контексті актуалізується необхідність дослідити спойлер як порівняно нове явище екранної культури та концептуалізувати його вплив на потенційного споживача великої екранної форми (кінофільму, телефільму, телесеріалу) крізь призму інтересу до висвітленого нарративу.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Науковий інтерес до різноманітних аспектів екранної культури перших десятиліть ХХІ ст., зумовлений її активним розвитком, появою нових тенденцій та трансформаційними процесами. Серед інших дослідженню екранної культури присвячено наукові праці Є. Ворожейкіна (2018), С. Железняк (2021), А. Колодко (2016), О. Найдьонова (2019), К. Станіславської (2016), Д. Сучкова (2024), Г. Чміль (2005) та ін., в яких розкрито особливості екранної культури мережевого суспільства, розглянуло різноманітні мистецько-видовищні форми, окреслено трансформаційні тенденції на сучасному етапі розвитку суспільства та в контексті соціаль-

них медіа та ін. Проте, незважаючи на те, що поняття «спойлер» протягом останніх десятиліть стало загальноживаним, осмислення його проблематики з позицій гуманітарного знання, а також теоретизація спойлера як малої екранної форми у вітчизняному науковому вимірі лишається на початковому етапі. Огляд останніх досліджень та публікацій, проблематика яких корелює з предметною сферою дослідження, дає підстави констатувати відсутність окремих наукових праць, присвячених спойлеру та його впливу на споживання продукту сучасної екранної культури.

Мета дослідження: виявити особливості «ефекту спойлера» в контексті специфіки розвитку екранної культури перших десятиліть ХХІ ст.

Виклад основного матеріалу дослідження. Поширеним явищем сучасної екранної культури є спойлер – провокативна комунікативна практика, пов'язана з інтересом потенційного реципієнта, що реалізує нові форми взаємодії між продуктом екранної культури та його споживачем. Термін «спойлер» (від англ. spoil – «заважати», «псувати») у трактуванні інформації про важливу деталь сюжету або несподівану кінцівку твору, яку розкрили глядачу передчасно, що руйнує інтригу і не дає пережити її самотійно, поширився у загальному вжитку напочатку 70-х рр. ХХ ст. завдяки однойменній публікації Д. Кенні, в якій автор розкриває всі сюжетні повороти багатьох популярних літературних та кінотворів, зокрема А. Крісті, А. Хічкок, О. Уеллса та ін., аби допомогти реципієнтам зберегти час і гроші, які б вони витратили на ознайомлення з повноцінним твором. У сучасному дискурсі екранної культури спойлер позиціюється як «передчасна та небажана інформація про те, як завершиться сюжетна лінія» (Johnson, Rosenbaum, 2015, с. 1069),

«широке резюме сюжетної лінії» (Eliashberg, Hui, Zhang, 2007, с. 888), що розкриває будь-які елементи сюжету, які, в свою чергу, загрожують розкрити важливі деталі, що стосуються повороту подій драматичного епізоду, має складний зв'язок із настроєм і насолодою від нарративу. В цілому спойлер – це інформація, що розкриває ключовий сюжет екранного твору до того, як він буде випущений для публіки (Jeon, Kim, Yu, 2016, с. 223). В сучасному медіапросторі спойлери представлені приблизно в 31% всіх оглядів фільмів і телесеріалів, що передбачає їх широке поширення та вільний доступ користувачів. Деякі платформи оглядів фільмів, наприклад, IMDb та Douban, містять попередження про спойлери, що можуть розкривати деталі нарративу після заголовків оглядів. Такий дизайн дозволяє споживачам екранного продукту обирати, чи переглядати ці спойлери.

Великі форми екранної культури (кінофільми, телевізійні фільми, телесеріали) залежать від нарративу історії. Наратив – це концепція, подібна до історії, що визначається як «репрезентація пов'язаних подій і персонажів, яка має ідентифіковану структуру» і «містить неявні або явні повідомлення про тему, що розглядається» (Brechtman, Purvis, 2015, с. 367). Для фільмів різних жанрів розповідь може відрізнятися. Наприклад, фільми про напругу часто відносять до категорії сюжетних фільмів, оскільки вони більше покладаються на розвиток сюжету та повороти. Бойовики в основному зосереджені на візуальних і звукових факторах, тому їх часто вважають фільмами без сюжету. Враховуючи те, що спойлери є певною мірою розкриттям нарративу фільму, залежність фільму від оповідання може допомогти пом'якшити ефект спойлера.

Концепція спойлера остаточно сформувалася в перші десятиліття XXI ст. завдяки опануванню широкого комунікативного простору наданого можливостями інтернет-мережі, набувши негативної конотації, що активно підтримується противниками спойлерів. Стійке негативне ставлення до передчасного розкриття будь-якого сюжетного елемента певним суб'єктом порушує оригінальну логіку нарративу і призводить до псування вражень, що потенційний реципієнт може отримати від екранного твору пояснюється в першу чергу порушенням саспенсу як потреби пережити

тривожне очкування та напругу, що заздалегідь передбачається реципієнтом і представляє для нього емоційну цінність. Таким чином, спойлер є одним із способів впливу автора на актуальний стан і сприйняття реципієнта, що посилює комунікативну складову цього явища.

«Ефект спойлера» було сформульовано А. Цангом та Д. Янь (2009), які резюмують, що «ефект спойлера» означає явище, при якому інтерес споживача до споживання певного нарративу знижується після впливу спойлера» (2009, с. 709). На їхню думку, вплив спойлера створює ефект перенасиченості та ефект пояснення, які є перешкодою сприятливого афективного прогнозування. Тобто, коли великий сюжетний поворот розкривається поза контекстом, це призводить до того, що людина втрачає інтерес до перегляду певного твору екранної культури в цілому.

Варто зазначити, що спойлер викликає бурхливі дискусії серед академічної спільноти щодо впливу на потенційного реципієнта. Зокрема, існує думка, що спойлери негативно пов'язані з касовими зборами фільмів і здійснюють сильніший негативний вплив на сюжетні фільми, ніж на фільми без сюжету (Li, Luo, Li, Xu, 2022). На думку деяких дослідників, популярність спойлеру, незважаючи на наявність теорії, що передчасне оприлюднення важливої інформації руйнує задоволення глядачів (Hassoun, 2013, с. 347), оскільки саме невизначеність є ключем до насолоди від нарративу, полягає в потребі афекту та потребі в пізнанні (Johnson, Rosenbaum, 2015, с. 1069).

Деякі дослідники підтвердили теорію передачі збудження (невизначеність оповіді створює збудження, що призводить до насолоди розповіддю, коли цю невизначеність остаточно вирішено, виявивши, що спойлери руйнують насолоду. Як свідчать Б. Джонсон та Я. Розенбаум (2015), вплив спойлерів насправді може лише посилювати задоволення реципієнта від перегляду кіно- чи телетвору. Дослідники акцентують увагу на тому, що теорії розуміння передбачають, що спойлери повинні покращувати сприйняття медіа, тоді як теорія передачі збудження передбачає зворотний ефект.

Натомість Дж. Левітт та Н. Крістенфельд (Leavitt, Christenfeld, 2013) стверджують, що спойлери збільшують задоволення, а М. Елізор та С. Брукс (Ellithorpe, Brookes, 2018) наго-

лошують на тому, що кілька факторів, таких як особливі риси особистості та швидкість обробки, впливають на зв'язок між спойлерами та задоволенням. На думку науковців, незважаючи на те, що спойлери стигматизуються як потенційна руйнація досвіду розповіді, і багато людей уникають їх, побоюючись, що викриття зіпсує нарратив, насправді спойлери дійсно можуть збільшити задоволення. Аналізуючи резонанс ментальної моделі як механізм того, як спойлери впливають на задоволення від медіаконтенту в контексті реального світу, використовуючи опитування з двох частин, проведене до і після фіналу тривалого теле-серіалу, вчені роблять висновок, що спойлери та віра в теорії фанатів збільшують насолоду та зменшують парасоціальний дистрес після фіналу серіалу, і це опосередковується резонансом ментальної моделі (Ellithorpe, Brookes, 2018, с. 250). Таким чином, за певних обставин (наприклад, серед шанувальників жахів із великою потребою в афекті) певні види спойлерів можуть збільшити насолоду (Johnson, Udvardi, Eden, Rosenbaum, 2020, с. 5). На думку М. Хіллс (2012) та Л. Перкс і Н. МакЕлрат-Харт (2018) люди шукають спойлери, щоб уникнути негативних емоцій, пов'язаних із небажаним результатом розповіді.

Як мала екранна форма, що має власні жанрово-стилістичні особливості та своєрідність окремого феномену сучасної екранної культури, спойлер вирізняється характерними рисами:

- розповідає та пояснює, що буде відбуватися;
- відеоряд побудовано з;
- побудований за певною структурою (назва фільму, режисер, рік виходу; експозиція – нарізка розрізнених кадрів з фільму з демонстрацією акторського складу, що дозволяє визначити жанрову приналежність та загальну сутність екранної дії; використання найбільш знакових моментів, що розкривають сюжет);
- акцент на сюжетну складову, демонстрація сцен, пов'язаних між собою хронологічно, включно із фінальним актом (таким чином відбувається демонстрація всієї сюжетної лінії і глядач отримує конспективну інформацію про екранний твір);
- закадровий текст, в якому коротко розповідається про всі основні сюжетні повороти та акцентується на перевагах чи недоліках екранного твору; як варіант – доповнення закадрового тексту завдяки звукового монтажу фраз і реплік, що вимовляються персонажами.

Узагальнюючи, спойлер виконує додаткову функцію – утримання від перегляду екранного твору потенційного глядача, на якого він не розрахований, тобто спойлер потенційно відсторонює ту частину глядачів, яким конкретний фільм чи серіал може не сподобатися. Повне розкриття сюжету допомагає глядачу визначитися – хоче він дивитися цей фільм чи ні.

Відповідно до специфіки телебачення, поява спойлера великою мірою позбавила потенційного глядача можливості бути залученим у телевізійний контент так, як глядач, який дивиться перший ефір. На думку М. Карлсон, розвиток і широке поширення «мережових цифрових технологій» наприкінці ХХ ст. призвели до посилення «персоналізації та взаємозв'язку – здатності користувачів медіа контролювати і ділитися своїм медіадосвідом» (2006, с. 97–98). Проте у випадку спойлера персоналізація і взаємозв'язок можуть суперечити один одному. Так, наприклад, Дж. Грей (2010), встановлює зв'язок між персоналізованими графіками перегляду та напруженням спойлерів, наголошуючи, що «враховуючи нерівномірні темпи просування різноманітних аудиторій через багато динамічних нарративів, спойлери стали все більш делікатною темою в сучасному медіасередовищі» (2010, с. 146). Дослідження онлайн-комунікації фанатів засвідчують, що опосередковане інтернет-мережею спілкування про телевізійні тексти посилює задоволення від їх перегляду, оскільки пропонує різноманітні текстові інтерпретації та поглиблює емоційне залучення глядача в історію. Натомість у випадку спойлерів, спілкування між реципієнтами про враження від перегляду можуть спричинити негативні наслідки на потенційного реципієнта.

Когнітивний дисонанс щодо найбільших сучасних досягнень цифрового покоління у кіновиробництві, який охопив ландшафт соціальних мереж, наразі надзвичайно поширений. Фільми і телесеріали – художні вираження, що покликані переносити глядача в світ, в якому речі, що виходять за межі можливого, відбуваються у нього на очах – лише в цьому світі ці неправдоподібні речі мають ідеальний сенс. Руйнування такого потенційно могутнього досвіду безумовно є негативним аспектом, якому сприяє природа соціальних медіа, проте, на нашу думку, «ефект спойлеру» діє лише у випадку, коли екранний твір є неактуальним для перегляду конкретним реципієнтом або основною причиною перегляду є складний, звивистий сюжет. Натомість розкриття рішення

певного сюжетного моменту екранного твору до перегляду не позбавляє реципієнта можливості насолодитися майстерною режисурою, неперевершеною акторською грою або високохудожнім відеорядом.

Негативні конотації спойлера приховують потенційне задоволення, що міститься в нарративній інформації. Тобто, замість того, щоб розглядати спойлер як явище, що заважає та перешкоджає отримати повноцінний новий досвід від перегляду екранного твору, доцільніше позиціювати його як можливість для процесу ферментації, що змінює відчуття досвіду, але не зменшує його дивовижність (у даному випадку ферментація розуміється як засіб отримання задоволення в оригінальному, свіжому екранному продукті, ставлення до якого було змінено різноманітними форматами спойлерів). Окрім того, глядач може бути більш мотивований шукати спойлери через побоювання взаємодії з контентом, який вони не хочуть бачити. це бажання захистити себе від негативного досвіду передбачає важливість уникнення емоційного стресу при виборі спойлерів, і воно є як потенційно мотивуючим механізмом для вибору спойлерів, так і поясненням індивідуальних відмінностей глядачів.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Дослідження виявило, що «ефект спойлера» є характерним явищем для сучасного цифрового суспільства, що зумовлено властивим йому ставленням до інформації та її сприйняття. Власне, сама поява спойлера є свідченням апробації інноваційних форм взаємодії з глядачем, що сформувалася в сучасній масовій екранній культурі. Спираючись на попередні дослідження ключовими особливостями спойлеру в екранній культурі можна визначити: появу до офіційного оприлюднення екранного твору; наявність кількох форматів спойлерів (сполери у назві кіно- чи телетвору; сполери в текстовому спілкуванні між користувачами соціальних мереж; сполери як мала екранна форма); неоднозначність визначення того, яка інформація про екранний твір є спойлером (залежить від глядацького сприйняття); неоднозначність сприйняття потенційним реципієнтом (можуть викликати низку позитивних і негативних реакцій глядача). Вплив спойлера як малої екранної форми та потенційного реципієнта залежить від його типу, відповідного жанру, характеру і розміщення спойлера, а також індивідуальних рис особистості реципієнтів (включно з потребою в пізнанні та ін.).

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ворожейкін Є. П. Візуальні стратегії сучасної екранної культури : філософсько-антропологічний аспект : автореф. дис. ... канд. філос. наук : 09.00.04. Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова. Київ, 2018. 19 с.
2. Железняк С. В. Трансформації сучасної аудіовізуальної культури в контексті наукових гуманітарних концепцій. *Питання культурології*. 2021. Вип. 38. С. 76–84.
3. Колодко А. Функції екранної культури та вплив на суспільну свідомість інформаційної продукції на українському телебаченні в період незалежності. *Народознавчі зошити*. 2016. № 2 (128). С. 466–472.
4. Найдъонов О. Екранна культура мережевого суспільства: виникнення, зміст, цінності, смисли. *Вісник Львівського університету. Серія філософсько-політологічні студії*. 2019. Вип. 23. С. 66–73.
5. Станіславська К. І. Мистецько-видовищні форми сучасної культури / вид. друге, перероб. і доп. Київ : Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, 2016. 352 с.
6. Сучков Д. Г. Трансформація аудіовізуальної культури в епоху соціальних медіа : дис. доктора філософії за спеціальністю 034 Культурологія / Київський національний університет культури і мистецтв. Київ, 2014. 200 с.
7. Чміль Г. П. Антропологічні засади екранної культури : дис... д-ра філос. наук: 09.00.04. Харківський національний педагогічний ун-т ім. Г.С.Сковороди. Київ, 2005. 422 с.
8. Brechman J. M., Purvis S.C. Narrative, transportation and advertising. *International Journal of Advertising*. 2015. Vol. 34, No. 2. pp. 366–382.
9. Carlson M. Tapping into TiVo: Digital video recorders and the transition from schedules to surveillance in television. *New Media and Society*. 2006. Issue 8(1). pp. 97–115.
10. Eliashberg J., Hui S. K., Zhang Z. J. From story line to box office: A new approach for green-lighting movie scripts. *Management Science*. 2007. Vol. 53(6). pp. 881–893.
11. Ellithorpe M. E., Brookes S. E. I didn't see that coming: Spoilers, fan theories, and their influence on enjoyment and parasocial breakup distress during a series finale. *Psychology of Popular Media Culture*. 2018. Vol. 7(3). pp. 250–263.
12. Hassoun D. Sequential outliers: The role of spoilers in comic book reading. *Journal of Graphic Novels & Comics*. 2013. No. 4. pp. 346–358.
13. Hills M. Psychoanalysis and digital fandom: Theorizing spoilers and fans' self-narratives. In R. A. Lind (Ed.), *Producing theory in a digital world: The intersection of audiences and production in contemporary theory* (pp. 105–122). New York, NY: Peter Lang, 2012.

14. Gray J. *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York: New York University Press, 2010. 264 p.
15. Jeon S., Kim S., Yu H. Spoiler detection in TV program tweets. *Information Sciences*. 2016. Vol. 329. pp. 220–235.
16. Johnson B. K., Rosenbaum J. E. Spoiler alert: Consequences of narrative spoilers for dimensions of enjoyment, appreciation, and transportation. *Communication Research*. 2015. Vol. 42(8). pp. 1068–1088.
17. Johnson B. K., Udvard E., Eden A., Rosenbaum J. E. Spoilers go bump in the night: Impacts of minor and major reveals on horror film enjoyment. *Journal of Media Psychology*. 2020 Vol. 32(1). pp. 1–12.
18. Leavitt, J. D., & Christenfeld, N. J. S. (2013). The fluency of spoilers: Why giving away endings improves stories. *Scientific Study of Literature*, 3(1), 93–104.
19. Li Y., Luo X., Li K., Xu X. Exploring the spoiler effect in the digital age: Evidence from the movie industry. *Decision Support Systems*. 2022. Vol. 157. URL : <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0167923622000264> (дата звернення : 17.08.2024).
20. Perks L., McElrath-Hart N. Spoiler definitions and behaviors in the post-network era. *Convergence*. 2018. Vol. 24(2). pp. 137–151.
21. Tsang A. S. L., Yan D. Reducing the Spoiler Effect in Experiential Consumption. In A. L. McGill, & S. Shavitt (Eds.). *Association for Consumer Research North American Conference Proceedings*. 2009. Vol. 36. pp. 708–709.

REFERENCES:

1. Vorozheikin, Ye. P. (2018). Vizualni strategii suchasnoi ekrannoi kultury : filosofsko-antropologichnyi aspekt [Visual strategies of modern screen culture: philosophical and anthropological aspect]. avtoref. dys. ... kand. filos. nauk : 09.00.04. Nats. ped. un-t im. M. P. Drahomanova. Kyiv [in Ukraine].
2. Zheliezniak, S. V. (2021). Transformatsii suchasnoi audiovizualnoi kultury v konteksti naukovykh humanitarnykh kontseptsii [Transformations of modern audiovisual culture in the context of scientific humanitarian concepts]. *Pytannia kulturolohii*. Vyp. 38. pp. 76–84 [in Ukraine].
3. Kolodko, A. (2016). Funktsii ekrannoi kultury ta vplyv na suspilnu svidomist informatsiinoi produktsii na ukrainskomu telebachenni v period nezalezhnosti [Functions of screen culture and the impact on public consciousness of information production on Ukrainian television in the period of independence]. *Narodoznavchi zoshyty*. № 2 (128). pp. 466–472 [in Ukraine].
4. Naidonov, O. (2019). Ekranna kultura merezhevoho suspilstva: vynyknennia, zmist, tsinnosti, smysly [Screen culture of network society: emergence, content, values, meanings]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Seriya filosofskopolitologichni studii*. Vyp. 23. pp. 66–73 [in Ukraine].
5. Stanislavska, K. I. (2016). Mystetsko-vydovyshchni formy suchasnoi kultury [Artistic and performing forms of modern culture]. Kyiv : Natsionalna akademiia kerivnykh kadriiv kultury i mystetstv [in Ukraine].
6. Suchkov, D. H. (2014). Transformatsiia audiovizualnoi kultury v epokhu sotsialnykh media [Transformation of audiovisual culture in the era of social media]. dys. doktora filosofii za spetsialnistiu 034 Kulturolohii / Kyivskiy natsionalnyi universytet kultury i mystetstv. Kyiv [in Ukraine].
7. Chmil, H. P. (2005). Antropologichni zasady ekrannoi kultury [Anthropological foundations of screen culture]. dys... d-ra filos. nauk: 09.00.04. Kharkivskiy natsionalnyi pedahogichnyi un-t im. H.S.Skovorody. Kyiv [in Ukraine].
8. Brechman, J. M., Purvis, S.C. (2015). Narrative, transportation and advertising. *International Journal of Advertising*. Vol. 34. No. 2. pp. 366–382 [in English].
9. Carlson, M. (2006). Tapping into TiVo: Digital video recorders and the transition from schedules to surveillance in television. *New Media and Society*. Issue 8(1). pp. 97–115 [in English].
10. Eliashberg, J., Hui, S. K., Zhang, Z. J. (2007). From story line to box office: A new approach for green-lighting movie scripts. *Management Science*. Vol. 53(6). pp. 881–893 [in English].
11. Ellithorpe, M. E., Brookes, S. E. (2018). I didn't see that coming: Spoilers, fan theories, and their influence on enjoyment and parasocial breakup distress during a series finale. *Psychology of Popular Media Culture*. Vol. 7(3). pp. 250–263 [in English].
12. Hassoun, D. (2013). Sequential outliers: The role of spoilers in comic book reading. *Journal of Graphic Novels & Comics*. No. 4. pp. 346–358 [in English].
13. Hills, M. (2012). Psychoanalysis and digital fandom: Theorizing spoilers and fans' self-narratives. In R. A. Lind (Ed.), *Producing theory in a digital world: The intersection of audiences and production in contemporary theory* (pp. 105–122). New York, NY: Peter Lang [in English].
14. Gray, J. (2010). *Show Sold Separately: Promos, Spoilers, and Other Media Paratexts*. New York: New York University Press [in English].
15. Jeon, S., Kim, S., Yu, H. (2016). Spoiler detection in TV program tweets. *Information Sciences*. Vol. 329. pp. 220–235 [in English].
16. Johnson, B. K., Rosenbaum, J. E. (2015). Spoiler alert: Consequences of narrative spoilers for dimensions of enjoyment, appreciation, and transportation. *Communication Research*. Vol. 42(8). pp. 1068–1088 [in English].
17. Johnson, B. K., Udvard, E., Eden, A., Rosenbaum, J. E. (). Spoilers go bump in the night: Impacts of minor and major reveals on horror film enjoyment. *Journal of Media Psychology*. 2020 Vol. 32(1). pp. 1–12.
18. Leavitt, J. D., & Christenfeld, N. J. S. (2013). The fluency of spoilers: Why giving away endings improves stories. *Scientific Study of Literature*, 3(1), 93–104.
19. Li Y., Luo X., Li K., Xu X. Exploring the spoiler effect in the digital age: Evidence from the movie industry. *Decision Support Systems*. 2022. Vol. 157. URL : <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0167923622000264> (дата звернення : 17.08.2024).
20. Perks L., McElrath-Hart N. Spoiler definitions and behaviors in the post-network era. *Convergence*. 2018. Vol. 24(2). pp. 137–151.
21. Tsang A. S. L., Yan D. Reducing the Spoiler Effect in Experiential Consumption. In A. L. McGill, & S. Shavitt (Eds.). *Association for Consumer Research North American Conference Proceedings*. 2009. Vol. 36. pp. 708–709.

ЗМІСТ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Наталія ГОРЕЦЬКА «ТАНЦІ ДАВИДСБЮНДЛЕРІВ» Р. ШУМАНА: ЗАСОБИ І ПРИЙОМИ КОМПОЗИЦІЙНОЇ ЄДНОСТІ ЦИКЛУ.....	3
Ольга ЗАТИНАЙКО ОПЕРНА ЕСТЕТИКА Ф. БУЗОНІ: ПОШУК ВЛАСНОЇ МОДЕЛІ МИСТЕЦЬКОГО СИНТЕЗУ.....	11
Вероніка ЗІНЧЕНКО-ГОЦУЛЯК КОМПОЗИТОРСЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ ЯНИ ШЛЯБАНСЬКОЇ У КОНТЕКСТІ СУЧАСНОГО ПЕРФОРМАТИВНОГО МИСТЕЦТВА.....	19
Ольга КОМЕНДА ОЛЕКСАНДР КОЗАРЕНКО: ШТРИХИ ДО ПОРТРЕТА.....	24
Наталія МАЛЮКОВА ЛІБРЕТО ЯК ІНСТРУМЕНТ СТВОРЕННЯ МУЗИЧНИХ ОБРАЗІВ У МЮЗИКЛІ «ЕКВАТОР» ОЛЕКСАНДРА ЗЛОТНИКА.....	35
Анатолій МІНЕНКО ІСТОРИЧНИЙ КОНТЕКСТ ФУНКЦІОНУВАННЯ МІДНИХ ДУХОВИХ ІНСТРУМЕНТІВ У СКЛАДІ АНСАМБЛЮ «ТРОЇСТІ МУЗИКИ».....	40
Віталій ОХМАНЮК ОСОБЛИВОСТІ СТВОРЕННЯ ЦИКЛУ ТВОРІВ «ДОБРЕ ТЕМПЕРОВАНИЙ КЛАВІР» У КОНТЕКСТІ БАРОКОВОГО МИСТЕЦТВА В ТВОРЧОСТІ ЙОГАННА СЕБАСТЬЯНА БАХА.....	46
Олександр ТЕРЕМКО ОСОБЛИВОСТІ КЛАРНЕТОВИХ ПАРТІЙ У СИМФОНІЧНІЙ ТВОРЧОСТІ Й. ГАЙДНА.....	52
Наталія ЦЕЙКО РОЛЬ ЛІДЕРСТВА В ПРОЄКТ-МЕНЕДЖМЕНТІ (НА ПРИКЛАДІ КРЕАТИВНИХ ІНДУСТРІЙ).....	57
Цуй ЦЗІН РИСИ МОДЕРНІЗМУ В КАМЕРНО-ВОКАЛЬНІЙ ТВОРЧОСТІ ВІКТОРА КОСЕНКА.....	67
Наталія ЦЮЛЮПА, Жанна ДАЮК, Марія ЦИГАНЮК ФОРТЕПІАННІ ЦИКЛІЧНІ ФОРМИ ДЛЯ ДІТЕЙ В ТВОРЧОСТІ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ.....	75
Чжу СЮАНЬЯН ПОЕТИКА «ВІЙСЬКОВОГО РЕКВІЄМУ» Б. БРІТТЕНА: МІЖ ПАЦИФІЗМОМ ТА ДУХОВНИМИ ТРАДИЦІЯМИ АНГЛІКАНСТВА.....	81
Шенян ЦІНЬ БЛЮЗОВЕ ГІТАРНЕ ВИКОНАВСТВО В КОНТЕКСТІ НАЦІОНАЛЬНИХ ВПЛИВІВ.....	91
Галина ШПАК СЕМАНТИКА ДИРИГЕНТСЬКОГО ЖЕСТУ У ТВОРЧОСТІ РЕГЕНТА ТА ХОРМЕЙСТЕРА.....	99

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

Олена КАПШУКОВА ЕСТЕТИКО-СТИЛЬОВІ ОСОБЛИВОСТІ ЖИВОПИСУ МИКОЛИ ГЛУЩЕНКА КІНЦЯ 1940–1950-Х РОКІВ.....	108
Ірина ЛОКШУК ТРАДИЦІЙНІ ТЕКСТИЛЬНІ ПРАКТИКИ РІВНЕНСЬКОГО ПОЛІССЯ В КОНТЕКСТІ НАУКОВИХ ДОСЛІДЖЕНЬ	115

Тарас СТЕПАНЧУК

ТЕНДЕНЦІЇ РОЗВИТКУ СУЧАСНОГО ВОЛИНСЬКОГО ЖИВОПИСУ:
СЕМАНТИКО-КОМУНІКАТИВНИЙ АСПЕКТ.....124

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

Віктор БОНДАРЧУК

КУЛЬТУРОТВОРЧІ ПРОЦЕСИ В СУЧАСНІЙ УКРАЇНІ.....130

Андрій КОНОНЕНКО

ТЕОРІЯ ІНТЕРМЕДІАЛЬНОСТІ В СУЧАСНОМУ НАУКОВОМУ ДИСКУРСІ.....138

Тетяна КОРНІШЕВА

МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ЯК ОБ'ЄКТ АНТРОПОЛОГІЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ:
ГАЛУЗІ, ПІДХОДИ ТА МЕТОДИ.....144

Ігор МАТІЇВ

АНАЛІЗ ВПЛИВУ ДЕРЖАВНОЇ ПІДТРИМКИ НА РОЗВИТОК ТЕАТРАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ
В УКРАЇНІ.....150

Олександр ОСТРОВСЬКИЙ

МУЛЬТИМОДАЛЬНІСТЬ ЯК СПОСІБ АНАЛІЗУ ФІЛЬМОГРАФІЇ ЛУКІНО ВІСКОНТІ.....157

Марія ПРОНЮК

ПЕРШИЙ ПЕРІОД ОРГАНІЗАЦІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ СЕКРЕТАРІАТУ ЦЕНТРАЛЬНОГО
ЮВІЛЕЙНОГО КОМІТЕТУ УКРАЇНСЬКОЇ ГРЕКО-КАТОЛИЦЬКОЇ ЦЕРКВИ
ДЛЯ ВІДЗНАЧЕННЯ ТИСЯЧОЛІТТЯ ХРЕЩЕННЯ РУСИ-УКРАЇНИ.....165

Генадій ПУГАЧОВ

МУЗИЧНИЙ ВІДЕОКЛІП ЯК ЯВИЩЕ АУДІОВІЗУАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ
В ЛОГІЦІ НАУКОВОГО ДОСЛІДЖЕННЯ.....173

Тетяна СІДЛЕЦЬКА

КУЛЬТУРНО-МИСТЕЦЬКЕ ЖИТТЯ ВІННИЦІ СЕРЕДИНИ 50–60-Х РР. ХХ СТ.:
ТЕНДЕНЦІЇ ТА ОСОБЛИВОСТІ РОЗВИТКУ.....180

Тетяна ШАГАН

«ЕФЕКТ СПОЙЛЕРА» В КОНТЕКСТІ СПЕЦИФІКИ РОЗВИТКУ
СУЧАСНОЇ ЕКРАННОЇ КУЛЬТУРИ.....187

CONTENTS

MUSICAL ART

<i>Natalija GHORECJKA</i> “DAVIDSBUNDLER DANCES” BY ROBERT SCHUMANN: PROBLEMS OF COMPOSITIONAL UNITY...	3
<i>Olha ZATYNAIKO</i> OPERA AESTHETICS OF F. BUSONI: SEARCH FOR YOUR OWN MODEL OF ARTISTIC SYNTHESIS...	11
<i>Veronika ZINCHENKO-HOTSULIAK</i> COMPOSING ACTIVITY OF YANA SHLIABANSKA IN THE CONTEXT OF CONTEMPORARY PERFORMING ART.....	19
<i>Olha KOMENDA</i> OLEKSANDR KOZARENKO: TOUCHES TO THE PORTRAIT.....	24
<i>Nataliia MALYUKOVA</i> THE LIBRETO AS A TOOL FOR CREATING MUSICAL PORTRAITS IN THE MUSICAL “EQUATOR” BY OLEKSANDR ZLOTNYK.....	35
<i>Anatolii MINENKO</i> THE HISTORICAL CONTEXT OF THE FUNCTIONING OF BRASS INSTRUMENTS AS PART OF THE “TROISTI MUZYKY” ENSEMBLE.....	40
<i>Vitalii OKHMANIUK</i> PECULIARITIES OF CREATING A CYCLE OF WORKS “WELL-TEMPERED PIANO” IN THE CONTEXT OF BAROQUE ART IN THE WORKS OF JOHANN SEBASTIAN BACH.....	46
<i>Oleksandr TEREMKO</i> FEATURES OF CLARINET PARTS IN THE SYMPHONIC WORKS OF J. HAYDN.....	52
<i>Nataliya TSEIKO</i> THE ROLE OF LEADERSHIP IN PROJECT MANAGEMENT (ON EXAMPLE OF CREATIVE INDUSTRIES).....	57
<i>Cui JING</i> FEATURES OF MODERNISM IN THE CHAMBER VOCAL CREATIVITY BY VIKTOR KOSENKO.....	67
<i>Natalia TSIULIUPA, Zhanna DAIUK, Maria TSYHANIUK</i> PIANO CYCLIC FORMS FOR CHILDREN IN THE CREATIVITY OF MODERN UKRAINIAN COMPOSERS.....	75
<i>Xuanyang ZHU</i> POETICS OF B. BRITTEN’S “WAR REQUIEM”: BETWEEN PACIFISM AND THE SPIRITUAL TRADITIONS OF ANGLICANITY.....	81
<i>ShengYang QIN</i> BLUES GUITAR PERFORMANCE IN THE CONTEXT OF NATIONAL INFLUENCES.....	91
<i>Halyna SHPAK</i> THE SEMANTIC OF THE CONDUCTOR'S GESTURE IN THE CREATIVITY OF THE REGENT AND CHOIR MASTER.....	99
FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION	
<i>Olena KAPSHUKOVA</i> AESTHETIC AND STYLE FEATURES OF MYKOLA HLUSHCHENKO’S PAINTING IN THE LATE 1940S AND 1950S.....	108
<i>Iryna LOKSHUK</i> TRADITIONAL TEXTILE PRACTICES OF RIVNE POLISSYA IN THE CONTEXT OF SCIENTIFIC RESEARCH.....	115

Taras STEPANCHUK DEVELOPMENT TENDENCIES OF MODERN VOLYN PAINTING: SEMANTIC AND COMMUNICATIVE ASPECT.....	124
CULTURAL STUDIES	
Viktor BONDARCHUK THE CULTURAL CREATIVE PROCESSES IN MODERN UKRAINE.....	130
Andrii KONONENKO THEORY OF INTERMEDIALITY IN MODERN SCIENTIFIC DISCOURSE.....	138
Tetiana KORNISHEVA MUSICAL CULTURE AS AN OBJECT OF ANTHROPOLOGICAL RESEARCH: BRANCHES, APPROACHES AND METHODS.....	144
Igor MATIIV ANALYSIS OF THE IMPACT OF STATE SUPPORT ON THE DEVELOPMENT OF THEATER CULTURE IN UKRAINE.....	150
Oleksandr OSTROVSKYI MULTIMODALITY AS A WAY OF ANALYSING OF LUCHINO VISCONTI'S FILMOGRAPHY.....	157
Mariia PRONIUK THE FIRST PERIOD OF ORGANISING ACTIVITIES OF THE SECRETARIAT OF THE CENTRAL JUBILEE COMMITTEE OF THE UKRAINIAN GREEK CATHOLIC CHURCH FOR THE CELEBRATION OF THE MILLENNIUM OF THE BAPTISM OF RUS'-UKRAINE.....	165
Hennadii PUHACHOV MUSIC VIDEO AS A PHENOMENON OF AUDIOVISUAL CULTURE IN THE LOGIC OF SCIENTIFIC RESEARCH.....	173
Tetiana SIDLETSKA ART AND CULTURAL ASPECTS OF VINNYTSIA CITY DURING THE PERIOD OF 1950S–1960S: THE TRENDS AND PECULIARITIES.....	180
Tatyana SHAGAN “SPOILER EFFECT” IN THE CONTEXT OF THE SPECIFICITY OF THE DEVELOPMENT OF MODERN SCREEN CULTURE.....	187

НОТАТКИ

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 4

Коректура • Ірина Миколаївна Чудеснова

Комп'ютерна верстка • Наталія Сергіївна Кузнєцова

Підписано до друку: 27.09.2024.

Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.

Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 23,02. Замов. № 1024/688. 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.