

Волинський національний університет
імені Лесі Українки

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 6



Видавничий дім
«Гельветика»
2024

РЕДАКЦІЙНА КОЛЕГІЯ:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Журнал ухвалено до друку Вченою радою
Волинського національного університету імені Лесі Українки
30 січня 2025 р., протокол № 1

Науковий журнал «Fine Art and Culture Studies»
zareєстровано 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

Мови видання: українська, англійська, німецька, польська, іспанська, французька, болгарська.

«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 792.6:791.4.071.2

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-1>

Наталя АРХІПОВА

здобувачка другого року третього (освітньо-наукового) рівня вищої освіти, старший викладач кафедри музичного мистецтва та звукорежисури, Міжнародний гуманітарний університет, Фонтанська дорога, 33, м. Одеса, Україна, 65009

ORCID: 0009-0003-5524-9639

Бібліографічний опис статті: Архіпова, Н. (2024). Архетипові образи у жанрі мюзиклу: культурна спадщина і трансформація у дзеркалі часу. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 3–8, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-1>

АРХЕТИПОВІ ОБРАЗИ У ЖАНРІ МЮЗИКЛУ: КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА І ТРАНСФОРМАЦІЯ У ДЗЕРКАЛІ ЧАСУ

Мета роботи – аналіз архетипових образів та притаманної їм культурної спадщини у жанрі мюзиклу, а також трансформації даних образів у контексті соціокультурних змін та вимог глядача. Дослідження спрямоване на виявлення взаємозв'язку ключових юнганських архетипів та персонажів мюзиклу, які впливають на структуру та драматургію сценічних творів, а також трансформації архетипів-персонажів у зв'язку з еволюцією жанру мюзикла в історичній та сучасній перспективі. Акцентовано увагу на ролі мюзиклу як багатошарового мистецького явища, що поєднує в собі традиції міфу, класичної літератури та поп-культури.

Методологія дослідження базується на інтердисциплінарному підході, що поєднує елементи психології, культурології та музикознавства. У статті використано загальний аналіз класичних і сучасних мюзиклів, зокрема творів, які базуються на міфологічних і літературних сюжетах, що дозволяє простежити збереження і модифікацію архетипів Героя, Антагоніста, Батька, Тіні, Мудреця та інших.

Наукова новизна дослідження полягає у висвітленні процесу адаптації архетипових структур у жанрі мюзиклу з урахуванням впливу соціокультурних змін. У статті виявлені еволюційні шляхи архетипових образів, що пов'язано з запитами аудиторії, технологічного прогресу та тенденції глобалізації. Уперше досліджено трансформацію архетипів у контексті музичних засобів виразності та сценічної естетики жанру мюзикла.

У висновках наголошується, що архетипові образи виступають стрижнем драматургії жанру мюзиклу, забезпечуючи йому цілісність та багатогранність. Водночас їхня адаптація до сучасних умов демонструє здатність жанру інтегрувати нові соціальні виклики й актуалізувати глибинні культурні пласти. Мюзикл можна вважати важливим інструментом діалогу між минулим і сучасністю, який збагачує культурний ландшафт і сприяє глибшому розумінню архетипів як основи природи людини та мотивації її вчинків.

Ключові слова: архетип, акторське мистецтво, мюзикл, персонаж, драма, сучасні музичні стилі.

Natalia ARKHIPOVA

Candidate for the degree of Doctor of Philosophy, Senior Teacher of the Department Musical Art and Sound Engineering, International Humanitarian University, Fontanska doroga 33, Odesa, Ukraine, 65009

ORCID: 0009-0003-5524-9639

To cite this article: Arkhipova, N. (2024). Arkhetypovi obrazy u zhanri miuzyklu: kulturna spadshchyna i transformatsiia u dzerkali chasu [Archetypal images in the musical genre: cultural heritage and transformation in the mirror of time]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 3–8, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-1>

ARCHETYPAL IMAGES IN THE MUSICAL GENRE: CULTURAL HERITAGE AND TRANSFORMATION IN THE MIRROR OF TIME

The purpose of the work is to analyze archetypal images in the musical genre, their cultural heritage and transformations in the context of socio-cultural changes and audience demands. The study is aimed at identifying the relationship between

key archetypes and characters in the musical, which influence the structure and dramaturgy of stage works, as well as the transformation of character archetypes in connection with the evolution of the genre in a historical and modern perspective. The emphasis is on the role of the musical as a multi-layered artistic phenomenon that combines the traditions of myth, classical literature and pop culture.

The research methodology is based on an interdisciplinary approach that combines elements of psychology, cultural studies and musicology. The article uses a general analysis of classical and modern musicals, in particular works based on mythological and literary plots, which allows us to trace the preservation and modification of the archetypes of the hero, antagonist, father, shadow, sage and others.

The scientific novelty of the study lies in highlighting the process of adaptation of archetypal structures in the musical genre, taking into account the influence of socio-cultural changes. The article analyzes how archetypes change in accordance with audience requests, technological progress and globalization trends. For the first time, the transformation of archetypes in the context of musical means of expression and stage aesthetics is studied.

The conclusions emphasize that archetypal images are the core of the dramaturgy of the musical genre, providing it with integrity and versatility. At the same time, their adaptation to modern conditions demonstrates the genre's ability to integrate new social challenges and actualize deep cultural layers. The musical can be considered an important tool for dialogue between the past and the present, which enriches the cultural landscape and contributes to a deeper understanding of archetypes as the basis of human nature and the motivation of its actions.

Key words: archetype, acting, musical, character, drama, modern musical styles.

Актуальність проблеми. Мюзикл є одним із найпопулярніших жанрів сучасного сценічного мистецтва, який поєднує драму, музику, танець і візуальну естетику. Його багатогранність та здатність адаптуватися до запитів сучасної аудиторії роблять жанр актуальним для культурологічних, музикознавчих, історичних та інших досліджень.

Архетипи, як універсальні моделі колективного несвідомого, створюють основи для структури й драматургії мюзиклів, забезпечуючи зв'язок між глядачем і глибокими культурними традиціями. Однак у сучасному світі, позначеному глобалізацією і технологічними зрушеннями, архетипи зазнають трансформацій та нового синтезу, що потребує ретельного вивчення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження архетипів персонажів у мюзиклах є міждисциплінарною темою, яка поєднує музикознавство, театрознавство та психологію.

Карл Густава Юнг – швейцарський психоаналітик, теоретик глибинного психоаналізу та засновник аналітичної психології, одного з ключових напрямків психоаналітичної думки. У своїх дослідженнях він приділяв особливу увагу архетипам, які розглядав як універсальні колективні символи, глибоко закорінені у несвідомому. Юнг трактував архетипи як базові структурні елементи колективного несвідомого, яке є спільним для всього людства, незалежно від культурно-історичного контексту. На його думку, архетипи виступають формальними матрицями поведінки або символічними образами, що слугують основою для формування конкретних, змістовно наповнених образів, які,

у свою чергу, знаходять відображення у стереотипах свідомої діяльності людини. Виходячи з його теорії, можна виділити наступні основні архетипи, які формують структуру особистості: Персона, Тінь, Аніма, Анімус, Самість, Герой, Мудрець, Блазень, Матір, Батько, Дитина.

Теорія архетипів Карла Юнга знайшла застосування в дослідженнях літератури, кіно, театру та музики. Дуже важливу роль у адаптації теорії архетипів до потреб сучасного суспільства у різних сферах зіграла Керол С. Пірсон (Carol S. Pearson) – американська авторка та освітянка, яка розробила нові теорії та моделі, базуючись на працях Карла Густава Юнга (C. G. Jung), Джеймса Гіллмана (James Hillman), Джозефа Кемпбелла (Joseph Campbell) та інших теоретиків глибинної психології. Її дослідження спрямовані на популяризацію та прикладне використання теорії архетипів, а також для розуміння людської поведінки, мотивацій, життєвих наративів. У співпраці з Г'ю Марром (Hugh Marr), Пірсон створила «Pearson-Marr Archetype Indicator» (PMAI) – інструмент для оцінки архетипів, опублікований Центром застосування психологічних типів (Center for Applications of Psychological Type, CAPT), який пропонує класифікацію з двадцяти наступних архетипів:

1. The Innocent / Невинний: символізує наївність, чистоту, оптимізм і прагнення до безпеки.
2. The Orphan / Сирота: представляє відчуження, прагнення належати до групи, боротьбу з несправедливістю.
3. The Warrior / Воїн: уособлює силу, мужність, рішучість і бажання досягати мети.
4. The Caregiver / Опікун: архетип турботи, підтримки, самопожертви та співчуття.

5. The Seeker / Шукач: символізує прагнення до пригод, нових горизонтів і самопізнання.

6. The Lover / Закоханий: уособлює пристрасть, відданість, красу і гармонію у стосунках.

7. The Destroyer / Руйнатор: архетип трансформації через руйнування, символ кінця, що передує новому початку.

8. The Creator / Творець: представляє творчість, уяву, інновації та прагнення створити щось значуще.

9. The Ruler / Правитель: символізує контроль, відповідальність, вплив і організованість.

10. The Magician / Маг: архетип перетворення, використання мудрості для досягнення змін.

11. The Sage / Мудрець: уособлює знання, істину, раціональність і пошук сенсу життя.

12. The Jester / Блазень: символ гри, гумору, спонтанності та радості життя. (Pearson, Marr, 2002, с. 11–36).

У кінематографі вагомий внесок зробив Стюарт М. Камінський (Stuart M. Kaminsky), який фактично розпочав процес застосування архетипів К.Г. Юнга до кінематографа та телебачення у своїх роботах: «Жанри американського кіно» («American Film Genres», 1988) та «Жанри американського телебачення» («American Television Genres», 1988). (Kaminsky, 1985).

В контексті мюзиклу такі дослідники, як Джон Кенрік (John Kenrick), Раймонд Кнепп (Raymond Knapp) у своїх роботах доводять, що мюзикл, як жанр, здатен особливо вдало діяти у темі переосмислення психологічних трансформацій людини під впливом оточуючих обставин, тому що він дає не лише можливість розіграти драматичні версії альтернативних ідентичностей, а й матеріал для виконання таких альтернатив у реальному світі за допомогою мистецтва: через музичний матеріал, візуальну картину, літературний сюжет та персонажів. (Kenrick, 2008; Knapp, 2006).

Серед сучасних науковців, які досліджують значущість впливу теорії архетипів на вибудову персонажів у музикальному театрі можна виділити дисертацію професора Йоркського університету (Великобританія) Річарда Оукмена «Маму треба відпустити: Аналіз персонажів з архетипом матері в музичному театрі» («Momma's Gotta' Let Go: A Character-Driven Analysis of the Mother Archetype in Musical

Theatre»), яка була написана у 2017 році. Як він сам зазначив у авторефераті до дисертації: «У рамках цієї дипломної роботи я прагну дослідити, як конкретний архетип персонажу можна досліджувати через його зв'язок із відповідним соціальним та психологічним дискурсом» (Оукмен, 2017, с. 2).

Мета дослідження – проаналізувати архетипові образи персонажів у мюзиклі, культурну спадщину та трансформації даних образів у контексті соціокультурних змін. **Завданням** є виявлення ключових архетипів, які формують драматургію мюзиклу, а також дослідження їхнього впливу на еволюцію жанру.

Виклад основного матеріалу дослідження. Американський мюзикл, що виник як розважальний жанр на межі XIX та XX століть, поступово еволюціонував від простих, стереотипних образів до багатограних, психологічно складних персонажів. Ця трансформація відображає культурні, соціальні та художні зміни, що відбувалися у суспільстві, зростаючу майстерність авторів і режисерів у створенні складних наративів та багатшарових характерів, а також відображає запит суспільства на більш глибокий співчутливий емоційний досвід, якого вони очікують від сценічного дійства.

У середині XX століття, з появою таких композиторів як Річард Роджерс і Оскар Хаммерштейн II, мюзикл почав еволюціонувати. Постановки «Oklahoma!» (1943) і «South Pacific» (1949), включали персонажів, які мали чітку мотивацію та глибокий внутрішній світ. Такі соціальні теми як расизм, класова нерівність і війна, почали інтегруватися у сюжет, що сприяло створенню багатограних образів героїв, які прагнули до боротьби за свободу та відстоювання демократичних принципів.

Епоха після 1960-х років принесла ще глибший рівень психологізації персонажів. У мюзиклах «West Side Story» (1957) Леонарда Бернстайна та «Cabaret» (1966) Джона Кандера і Фреда Ебба герої відображали не лише суспільні проблеми, але й особистісні конфлікти на тлі суспільних викликів – внутрішні страхи, невпевненість і боротьба з власною ідентичністю. Вперше музичний театр став простором для осмислення таких складних тем, як сексуальність, політичні ідеї та міжкультурна взаємодія у особистому досвіді.

У сучасному мюзиклі архетип Героя представлений амбівалентним персонажем, або поєднує в собі декількох архетипів, завдяки чому виникають внутрішні та зовнішні конфлікти. У класичних творах, таких як «Привид опери», головна героїня (співачка Кристин) поєднує риси романтичного шукача й рятівника. В деяких сучасних мюзиклах (наприклад, в спектаклі «Гамільтон») архетипу Героя надані актуальні риси соціальної відповідальності й прагнення змін. Щодо архетипу Антагоніста зазначимо, що у драматичному сюжеті він, як правило, постає в якості тіньового відображення архетипа Героя (архетип Тіні). У «Привиді опери» це – містична постать Привида, який, попри негативні риси, викликає співчуття у глядача. У сучасних мюзиклах Антагоністи також нерідко втілюють системні виклики, наприклад, у «Гамільтоні» – це політичні опоненти, що уособлюють застій і консерватизм.

Взагалі, сучасні мюзикли дедалі частіше звертаються до соціальних і політичних тем. Це, в свою чергу, відображається у зміні архетипів: так, архетип Героя стає складнішим, архетип Антагоніста – менш однозначним, а сюжет акцентує увагу на колективних проблемах.

Також важливим фактом виступає амбівалентність персонажів та їх здатність переходу з темного боку на світлий і навпаки, що дуже часто стає поворотним моментом у драматургії твору та спрямовує життя персонажів у інше, неочікуване русло. Наприклад, Чарівник у мюзиклі «Wicked» («Чародійка») уособлює архетип Батька, який на початку виступає у позитивному аспекті та демонструє авторитет, силу, захист, законність та порядок, але потім відкривається його сутність та справжня мотивація вчинків, і він перетворюється на тирана, який прагне за допомогою головної героїні Ельфаби отримати безмежну владу.

Музична мова мюзиклів в усі часи залишалася під впливом відповідних часу популярних жанрів музичної культури, що є одним із ключових факторів трансформації його музичної мови в останні десятиліття. Інтеграція популярних музичних стилів, тем і художніх підходів дозволила мюзиклам адаптуватися до нових поколінь аудиторій і зберегти актуальність у мінливому культурному середовищі. Спостерігаючи за розвитком мюзиклу від кла-

сичної оперети крізь еру свінгу, рок-н-ролу, року та джазу сьогодні ми можемо спостерігати своєрідний календар популярних стилів в ті чи інші часи.

Серед сучасних вистав яскравими прикладами жанрово-стильового розмаїття можуть стати такі мюзикли як:

1. «The Lion King» (1997 р.), що містить сучасні афро-бітові та джазові мотиви. У музиці Елтона Джона поєднується західна поп-культура із традиційними африканськими ритмами.

2. «American Idiot» (2010 р.). Мюзикл заснований на музичному матеріалі однойменного альбому панк-рок гурту Green Day. Музика та тексти пісень відображають політичні настрої та соціальні виклики покоління 2000-х. Цей мюзикл зберігає енергію та дух панк-року, перетворюючи його на театральне мистецтво.

3. «Hamilton» (2015 р.). Цей мюзикл за авторством Ліна-Мануеля Міранди є яскравим прикладом інтеграції сучасного хіп-хопу, репу та R&B у бродвейську традицію. У ньому використовується реп як основний засіб розповіді, що робить постановку доступною для розуміння молодшою аудиторією та популярною у масовій культурі. Саундтрек, який отримав премію «Греммі», включає мелодії, натхненні такими виконавцями, як Jay-Z, Nas та The Notorious B.I.G.

4. «Dear Evan Hansen» (2016). Автори Бендж Пасек і Джастін Пол використовують сучасні поп-рокові та електронні мотиви, щоб відобразити теми, близькі сучасній молоді, такі як соціальна ізоляція, проблеми самовизначення і вплив соціальних мереж. Композитори створили музику, яка звучить дуже схоже на сучасні популярні музичні хіти, що дозволило саундтреку потрапити в чарти Billboard і знайти відгук серед слухачів поза межами театру.

5. «Moulin Rouge! The Musical» (2019 р.), якій інтегрує відомі хіти популярної музики, включаючи композиції Елтона Джона, Бейонсе, Lady Gaga та інших популярних виконавців сучасності. Вплив диско, глем-року та популярних хітів 2000-х років створює атмосферу сучасного музичного шоу, яке одночасно звертається до різних поколінь аудиторії.

6. «Hadestown» (2019 р.) – мюзикл, який переосмислює давньогрецький міф про Орфея та Еврідіку з використанням поєднання інди-

поп музики, фолк музики та джазу. Композиторка Анаїс Мітчелл створила музичний світ, що резонує із сучасною аудиторією завдяки своїй атмосферності та інтимності. Музика мюзиклу часто порівнюється зі звучанням артистів, таких як Bon Iver чи Hozier.

Аналіз музичної мови має велике значення для повного розкриття образу персонажу та його особистості, оскільки у мюзиклі існування героя розширюється і ускладнюється через необхідність поєднання вокальних, хореографічних і драматичних навичок виконавця. Це напряму пов'язано з поняттям «амплуа», через яке дуже чітко простежується архетиповість у музичному театрі.

Амплуа – це категорії ролей, які відповідають зовнішнім та внутрішнім якостям актора. Також амплуа формується на основі певних ознак, які впливають на характер виконання ролі та побудову драматургії вистави. Поняття «амплуа» бере початок із театральної традиції, де воно позначає типажі персонажів (комічний, драматичний, героїчний тощо). Крім цього, кожне амплуа в мюзиклі передбачає володіння специфічним вокальним стилем. Наприклад, герої-романтики часто виконують свої партії у квазі-класичному вокальному стилі, якій називається Leggit, тоді як комічні персонажі використовують більш ексцентричні та експресивні стилі співу. Танцювальні вимоги варіюються залежно від ролі: від складних сольних номерів до ансамблевих виступів.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У контексті мюзиклу архетипи

виступають засобом, який сприяє акторові не лише більш глибокому осмисленню свого персонажу, але й підвищує інтерналізацію образу та його автентичність. Чітко окреслені архетипові образи є фундаментом для побудови загошення конфлікту у сюжеті, що, в свою чергу, лежить в основі драматургії мюзиклу, забезпечуючи жанру цілісністьсюжету. Адаптація архетипів персонажів до сучасних умов демонструє здатність жанру інтегрувати нові соціальні виклики зберігаючи при цьому культурну спадщину і колективні символи, що глибоко закорінені у несвідомому людини. Мюзикл залишається інструментом діалогу між минулим і сучасністю, та сприяє глибшому розумінню архетипів і їхньої ролі в людській мотивації та поведінці.

Перспективи подальших досліджень містять низьку напрямів, таких як: розгляд амплуа актора мюзиклу через юнгіанську концепцію архетипів, також можна рухатись у напрямку дослідження психологічних аспектів архетипу саме персонажу у контексті драматургії сценічного твору. З іншого боку, можна розглядати психофізичні особливості актора, які сприяють створенню заданного сценічного образу. Також архетипи можуть стати у нагоді для побудови режисерських підходів у репетиційному та постановочному процесі, а також при спостереженні психологічного стану акторів у процесі роботи над роллю. Ще одним цікавим напрямом може стати дослідження гендерних аспектів у формуванні архетипових образів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Юнг К. Г. Аналітична психологія. Львів : Центр учбової літератури, 2022. 250 с.
2. Юнг К. Г. Архетипи і колективне несвідоме; пер. з нім. К. Котюк. Львів, Астролябія, 2018. 608 с.
3. Яценко Т. С. Архаїчний спадок психіки: психоаналіз феноменології проблеми. Дніпро : Інновація, 2019. 284 с.
4. Everett W. A., Laird P.R. Historical Dictionary of the Broadway Musical. Rowman & Littlefield, 2016. 453 с.
5. Kayes G. Singing and the Actor. London : A & C Black, 2004. 208 p.
6. Kaminsky S. M. American Film Genres. Nelson-Hall, 1985. 238 с.
7. Kenrick J. Musical Theatre: A History. Continuum Intl Pub Group, 2008. 408 с.
8. Knapp R. The American Musical and the Performance of Personal Identity. Princeton : Princeton University Press, 2006. 480 с.
9. Kogan S. The Science of Acting. Taylor & Francis, 2009. 296 с.
10. Oakman R. Momma's Gotta' Let Go: A Character-Driven Analysis of the Mother Archetype in Musical Theatre. York : University of York Music, 2017. 123 с.
11. Pearson C. S., Marr H. K. Introduction to archetypes: a companion for understanding and using the Pearson-Marr Archetype. Gainesville : Center for Application of Psychological Type. 2002. 57 с.

REFERENCES:

1. Yunh, K. H. (2022). *Analitchna psykholohiia* [Analytical psychology]. Lviv : Tsentri uchbovoi literatury.
2. Yunh, K. H. (2018). *Arkhetypy i kolektyvne nesvidome* [Archetypes and the collective unconscious]; per. z nim. K. Kotiuk. Lviv, Astrolibiia.
3. Yatsenko, T. S. (2019). *Arkhaichniy spadok psykhyky: psykhoanaliz fenomenolohii problemy* [Archaic legacy of the psyche: psychoanalysis of the phenomenology of the problem]. Dnipro : Innovatsiia.
4. Everett, W. A. & Laird, P. R. (2016). *Historical Dictionary of the Broadway Musical*. Rowman & Littlefield.
5. Kayes, G. (2004). *Singing and the Actor*. London : A & C Black.
6. Kaminsky, S. M. (1985). *American Film Genres*. Nelson-Hall.
7. Kenrick, J. (2008). *Musical Theatre: A History*. Continuum Intl Pub Group.
8. Knapp, R. (2006). *The American Musical and the Performance of Personal Identity*. Princeton: Princeton University Press.
9. Kogan, S. (2009). *The Science of Acting*. Taylor & Francis.
10. Oakman, R. (2017). *Momma's Gotta' Let Go: A Character-Driven Analysis of the Mother Archetype in Musical Theatre*. York: University of York Music.
11. Pearson, C. S., Marr, H. K. (2002). *Introduction to archetypes: a companion for understanding and using the Pearson-Marr Archetype*. Gainesville: Center for Application of Psychological Type.

УДК 008

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

Надія ВОРОНОВА

доктор педагогічних наук, професор, професор кафедри філософії, історії та соціально-гуманітарних дисциплін, ДВНЗ «Донбаський державний педагогічний університет», вул. Г. Батюка, 19, м. Слов'янськ, Україна, 84116 / вул. Наукова, 13, м. Дніпро, Україна, 49107

ORCID: 0000-0001-7957-1655

Олексій ПРОКОПЕНКО

кандидат філософських наук, доцент, доцент кафедри господарсько-правових та суспільно-політичних відносин, Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля, вул. Іонна Павла II, 17, м. Київ, Україна, 01042

ORCID: 0009-0001-4805-4986

Олексій КОНОНЕНКО

аспірант кафедри господарсько-правових та суспільно-політичних відносин, Східноукраїнський національний університет імені Володимира Даля, вул. Іонна Павла II, 17, м. Київ, Україна, 01042

ORCID: 0009-0006-0492-4536

Бібліографічний опис статті: Воронова, Н., Прокопенко, О., Кононенко, О. (2024). Феноменологія музичної культури. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 9–16, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-2>

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ

Музика – особливий вид мистецтва, цінність якого полягає у процесі виконання творів і слухання, при якому виявляється сукупність феноменів її звучання та їх вплив на сприйняття людини. Пласти таких музичних феноменів у творі здатні відобразити різні смислові грані. Нерідко твір, являючи собою джерело різномірної інформації, має високий рівень смислової концентрації. Тому вивчення музики з погляду філософії передбачає необхідність феноменологічного підходу, що дозволяє максимально усвідомлено поставитися до питання музичного сприйняття. **Метою статті** є феноменологічне дослідження музичного мистецтва, що дозволяє: інтерпретувати його сутність; виявити механізми впливу на процеси становлення та розвитку музичної культури; окреслити роль музики у трансляції через час та простір художньо-естетичних і духовних смислів, цінностей культури на прикладі європейської країни. **Методологічні підходи та методи дослідження** базувалися на сформованих у культурології методах інтерпретації музикальної культури. **Новизна та наукова значущість дослідження** полягає в тому, що в ньому розкрито сутність феноменології музичної культури та мистецтва в контексті становлення та розвитку культури як: носія смислів та цінностей культури, інструменту самосвідомості та самотворення культури. **Висновки.** Феноменологія як вчення про феномени – це не тільки теорія, що описує ті чи інші явища (буття, свідомість, витвір мистецтва), скільки метод, що дозволяє виявити і розкрити сутність феноменів, внутрішній зміст. У статті розглядається застосування системного підходу до сучасної музичної культури у поєднанні діяльнісного та аксіологічного розуміння культури. Обґрунтовується концепція системи сучасної музичної культури, ядром якої є цінності. Відмінності між масовою музичною культурою та академічною музичною культурою криються у значущості елементів у системі, які безпосередньо залежать від цінностей, що лежать в основі конкретної музичної культури.

Ключові слова: феноменологія музики, цінності, музична культура, масова музика, сучасна музика.

Nadiia VORONOVA

Doctor habilitated in Pedagogics, Professor, Professor at the Department of Philosophy, History, Social and Humanitarian disciplines, SHEE "Donbas State Pedagogical University", 19 G. Batyuka Str., Slovyansk, Ukraine, 84116 / 13 Naukova Str., Dnipro, Ukraine, 01042

ORCID: 0000-0001-7957-1655

Oleksii PROKOPENKO

PhD in Philosophy, Associate Professor, Associate Professor at the Department of Economic, Legal and Socio-Political Relations, Volodymyr Dahl East Ukrainian National University, 17 John Paul II Str., Kyiv, Ukraine, 01042

ORCID: 0009-0001-4805-4986

Oleksii KONONENKO

Graduate student of the Department of Economic, Legal and Socio-Political Relations, Volodymyr Dahl East Ukrainian National University, 17 John Paul II Str., Kyiv, Ukraine, 01042

ORCID: 0009-0006-0492-4536

To cite this article: Voronova, N., Prokopenko, O., Kononenko, O. (2024). Fenomenolohiia muzychnoi kultury [Phenomenology of musical culture]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 9–16, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-2>

PHENOMENOLOGY OF MUSICAL CULTURE

Music is a special kind of art, the value of which lies in the process of performing works and listening, in which the totality of the phenomena of its sound and their influence on human perception is revealed. The layers of such musical phenomena in a work are able to reflect different semantic facets. Often, a work, being a source of diverse information, has a high level of semantic concentration. Therefore, the study of music from the point of view of philosophy implies the need for a phenomenological approach, which allows us to approach the issue of musical perception as consciously as possible. The purpose of the article is a phenomenological study of musical art, which allows us to: interpret its essence; identify mechanisms of influence on the processes of formation and development of musical culture; outline the role of music in the transmission through time and space of artistic, aesthetic and spiritual meanings, values of culture using the example of a European country. Methodological approaches and research methods were based on the methods of interpretation of musical culture formed in cultural studies. The novelty and scientific significance of the study lies in the fact that it reveals the essence of the phenomenology of musical culture and art in the context of the formation and development of culture as: a carrier of meanings and values of culture, an instrument of self-awareness and self-creation of culture. Conclusions. Phenomenology as a doctrine of phenomena is not only a theory that describes certain phenomena (being, consciousness, a work of art), but also a method that allows you to identify and reveal the essence of phenomena, the inner content. The article considers the application of a systemic approach to modern musical culture in a combination of activity and axiological understanding of culture. The concept of a system of modern musical culture, the core of which is values, is substantiated. The differences between mass musical culture and academic musical culture lie in the significance of elements in the system, which directly depend on the values that underlie a particular musical culture.

Key words: phenomenology of music, values, musical culture, mass music, modern music.

Постановка проблеми. Музична культура належить до надзвичайно складних утворень, у якому переплітаються естетичні, психологічні, соціальні, комунікативні та інші напрями. Ця множинність пов'язана з особливими параметрами впливу її основи – музики. Музичний твір, будучи однією з найскладніших форм розуміння буття, з певним ступенем складності піддається експлікації, розкриттю укладених у ньому смислів та їх виразу. Музика непередметна, отже, містить усі можливі сенси, які зовсім не лежать «на поверхні», а потребують

розпізнавання та розуміння. Цього результату дозволяє досягти феноменологічний метод при аналізі музичного твору.

Саме феноменологічний метод розуміння і дескриптивного вираження сенсу музики є феноменологією музики. Зважаючи на те, що увага феноменології сконцентрована на музичному процесі, слід розрізняти стадії прояву музики як процесу виникнення, виконання та сприйняття музичного сенсу. Найбільш розгорнуто цей процес описується у його комунікативної тріаді, виведеної відносно

новоєвропейської культури: «композитор – виконавець – слухач» (Hogenová, 2006; Husserl, 1966). Відповідно, загальний феноменологічний аналіз музики передбачає дослідження феноменології творчого процесу композитора, феноменології відтворення музики та феноменології її слухання, сприйняття.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У ХХ столітті філософ, соціолог і композитор Теодор Адорно (1903–1969) у своїй праці «Вступ до соціології музики: дванадцять теоретичних лекцій» (Adorno, 2015) виділив п'ять основних типів слухачів: експерт, хороший, освічений, емоційний і розважальний слухач. Кожен тип передбачає певну ступінь освіченості, наявності емоційного інтелекту, функціонального використання самої музики та її прийняття. Або неприйняття. Останнє, на думку іспанського філософа та соціолога Хосе Ортега-і-Гассета, корениться на основі нерозуміння твору, тому для усунення цієї проблеми він пропонує не співпереживати «людському», сюжетному змісту п'єси, а абстрагуватися, слухати художню форму та власні естетичні переживання. Адже «для того, щоб побачити подію в якості спостерігаючого об'єкту, необхідно віддалитися від нього» (Hogenová, 2014). Згодом сутність професійної академічної музики стала більш важкодоступною, саме тому митці ХХ століття регулярно вдавалися до різноманітних маніфестів, покликаними дати ключ до розуміння задумів творів.

Основними рисами мистецтва ХХ–ХХІ століття є самоаналіз та саморефлексія. Музичне мистецтво у всі часи тією чи іншою мірою прагнуло передачі сенсу, який при розумінні у слухача викликав почуття задоволення. З утвердженням постромантизму та імпресіонізму на початку ХХ століття розпочався процес розриву звичних смислових зв'язків та предметності, максимально втілений пізніше в атональній музиці та додекафонії Арнольда Шенберга, Альбана Берга, Антоніна Веберна, П'єра Булеза, мінімалізм Карлхайнца Штокха тощо. Мистецтво цього часу навмисне відходить від надзавдань, тепер воно презентує тільки саме себе і, віддаляючись від ситуативних описів, переходить у область філософсько-естетичних концептів (Benson, 2009).

Музична культура – явище складне, багатофункціональне, що включає безліч елемен-

тів, які дозволяють розцінювати її як систему. На думку музикознавців, зокрема Р.І. Грубера, А.Н. Сохора, не можна змішувати поняття «музика» і «музична культура», оскільки музична культура охоплює не тільки музику як таку (твори, творчість композиторів, тощо), а й методи її соціального функціонування й буття у соціокультурному просторі. Більше того, самі функції музичної культури – аксіологічна, гедоністична, освітня, пізнавальна, релаксаційна, виховна, перетворююча, семіотична, комунікативна – передбачають необхідність розглядати її як цілісну систему (Lewin, 1986; Lyotard, 1995). Важливо й те, що у культурі ХХ–ХХІ ст. музична культура розвивається в парадигмі певної опозиції елітарної (академічної) та масової культур. У зв'язку з цим необхідне осмислення системи функціонування сучасної музичної культури не тільки з позицій елітарної, але й з позицій масової музики, і навіть їх перетину і взаємодії.

Формулювання цілей статті. Метою статті є феноменологічне дослідження музичного мистецтва, що дозволяє: інтерпретувати його сутність; виявити механізми впливу на процеси становлення та розвитку музичної культури; окреслити роль музики у трансляції через час та простір художньо-естетичних і духовних смислів, цінностей культури на прикладі європейської країни.

Виклад основного матеріалу. Важливість музичного мистецтва, обумовлена тим, що воно присутнє, на відміну, наприклад, від архітектури чи живопису, в усіх культурах у тому чи іншому вигляді. Найбільш поширеними поняттями музичної культури у науковій літературі є: 1) визначення описові, наприклад, музична культура як сума всіх видів музичної діяльності (творчий процес, виконання, музичне сприйняття); 2) історичні визначення роблять акцент на соціальну спадщину і традиції (наприклад, музична культура – це успадкований комплекс (Західно-Європейська музична культура, Афро-Американська музична культура тощо); 3) нормативні визначення, де робиться акцент на соціальну спадщину, традиції (наприклад, музична культура як спосіб життя, який визначається соціальним оточенням); 4) визначення, що наголошують на поведінці та цінностях (наприклад, культура – це матеріальні цінності); 5) психологічні визначення, у яких зна-

чення музичної культури вбачається у тому, що вона є результатом вирішення певних проблем (наприклад, музична культура як спосіб життя, як економічний продукт); 6) визначення, які підкреслюють на долученні до музичної культури у процесі навчання; 7) структурні визначення, які підкреслюють організацію, класифікацію, моделювання музичної культури; 8) визначення генетичні, в яких зазначається, що культура є продукт творчості людей (композиторів, виконавців, аранжувальників, звуко-режисерів), продукт їх діяльності передається із покоління в покоління як продукт соціальної взаємодії; 9) визначення, що наголошують на ідеях (наприклад, музична культура – це потік ідей, що переходять від суб'єкта до індивіда).

Музичну культуру розглядають як складну систему, компонентами якої є: музичні цінності, створювані та збережені в даному суспільстві: всі види діяльності зі створення, зберігання, поширення, відтворення та використання музичних цінностей; всі суб'єкти такого роду діяльності разом з їх знаннями, навичками, іншими якостями, що забезпечують її успіх; всі установи та соціальні інститути, інструменти та обладнання, які обслуговують цю діяльність.

Актуальним на сьогодні є виникнення нових понять та феноменів в контексті музичної культури, як от культура хореографічна, культура академічної музики, цифрова культура. Науковці зазначають, що у «XX – початку XXI століттях хореографічна культура пережила значні зміни та розвиток, що вплинуло на різноманітність стилів, підходів та поглядів на філософію мистецтва хореографії. У першій половині XX століття хореографія рухалася в напрямку модернізму, де хореографи експериментували з новими формами виразності, звільненням від класичних канонів та традицій» (Воронова, 2023). Також поняття «музична культура» включає інфраструктуру: всі музично-освітні заклади, музичні театри, концертні зали, філармонії, а також музичне обладнання (музичні інструменти, сучасну апаратуру та музичні комп'ютери).

Феноменологічний підхід грає особливу роль під час аналізу творів мистецтва, особливо музики. Якщо розглядати їх на глибинно-онтологічному рівні, то твори можна сприйняти як емоційно образну модель буття, в якій на перший план виходить ірраціональність, емоційний

інтелект. Саме через них народжується і дозріває у сприйнятті слухача щось сакральне, яке називається словом «зміст» і є виразом глибинної спрямованості твору. Проте варто розрізняти близькі, майже синонімічні поняття «зміст» та «значення». У контексті феноменологічного методу цей поділ є дуже важливим. Німецький логік і філософ Фрідріх Фреге у своїй статті «Зміст і значення» (Horty, 2009) (1892) визначає «значення» (нім. *Bedeutung*, денотат) як денотат, позначений предмет, тоді як «зміст» (нім. *Sinn*) – це сигніфікат, понятійний зміст предмета. При цьому він не є суб'єктивним образом предмету, а має загальносуттєву інформацію. Слідом за математико-логічним платонізмом, Фреге вважав, що зміст не відноситься ні до внутрішнього світу людських уявлень, ні до зовнішнього світу предметів. Як об'єктивну сутність, подібно до ейдосу, він утворює «третій світ» (нім. *Drittes Reich* – третє царство). У філософії основоположника феноменології Едмунда Гуссерля, значення (нім. *Bedeutung*) мислиться як «лінгвістично оформлений» зміст (нім. *Sinn*), який сам собою є інтенцією, спрямованістю свідомості на предмет (Husserl, 1992; Husserl, 1970; Husserl, 1901; Husserl, 1928). Гуссерль зближує зміст і значення, але протиставляє їх референту (термін «референт» запровадили Ч. Огден і А. Річардс в 1923 році), або об'єкту позамовної дійсності, що передбачається автором конкретного мовного відрізка, що виконується (Husserl, 1966; Husserl, 1992).

При феноменологічному дослідженні музичного твору важливим є той факт, що основна суть його виражається і осягається у чуттєвих образах, що народжуються під час безпосереднього сприйняття. Проте слід зазначити, що форми спостереження ніяк не тотожні формам чуттєвого сприйняття. Головний зміст визначає його призначення, викликає його до буття, адже «у феноменах сприйняття вже закладено все – і зовнішня, чуттєво сприйнята оболонка, і внутрішній, особистий зміст» (Benson, 2009). Дослідження музичної культури дає можливість вивчення насамперед емоційної динаміки народу, національного колориту, так званого «духу часу» епохи, впливу стратифікаційності музики. Музичний образ передає емоційну реакцію на явище, яке сприймається, він завжди емоційно конкретний, проте водночас емоції у ньому абстраговані (Патоцька, 1969).

В процесі аналізу музикознавчої, філософської, культурологічної літератури, виділено соціальні, психологічні, фізіологічні, виховні, комунікативні, енергетичні концепції визначення музики. Комунікативне трактування музики належить до звернення аналізу причини її виникнення, до потреби в емоційних контактах. Музыка є потужним засобом спілкування та згуртування людей, вона сприяє зникненню бар'єру між людьми. В історичному просторі народ вибудовує навколо себе ті твори, які найповніше відповідають його ментальності, навколишньому природному середовищу, умовам господарювання, тобто формують свою музичну культуру. Співвідношення вищезгаданих позицій у її рамках дозволяють зробити низку висновків та визначити, які риси та здібності людей більшою мірою розвинені у конкретному регіоні. Музыка в цьому випадку стає соціологічною та культурологічною категорією, яка відповідає за емоційний стан та дух

нації та транспонується у музичну культуру. Наведемо, як приклад, еволюцію формування музичної культури Австрії. Музыка Австрії розвивалася шляхом об'єднання традицій місцевого населення та багатьох сусідніх народів: німців, чехів, угорців, поляків, румунів, південних слов'ян (табл. 1).

Розглядаючи музичну культуру як систему музичних цінностей та їх проявів, ми маємо класифікувати структурні елементи музичної культури, спираючись на її ціннісну сутність. Отже, відштовхуватися варто від трьох основних процесів, пов'язаних із цінностями: створення, збереження та трансляція музичних цінностей. Пропонуємо класифікацію: 1) музичні цінності, що створюються або зберігаються в даному суспільстві; 2) усі види діяльності зі створення, зберігання, відтворення, поширення, сприйняття та використання музичних цінностей; 3) усі суб'єкти такого роду діяльності разом з їх знаннями, навичками

Таблиця 1

Процес формування музичної культури Австрії

Епоха / століття	Характеристика
IX–XII століття	Центрами професійної музичної культури служили монастирі (Святого Петра у Зальцбурзі та ін.).
Епоха Відродження	Центром професійної музики була імператорська придворна капела у Відні, в якій служили великі представники франко-фламандської школи Х. Ізак і Ф. де Монте.
XVII ст.	У Відні була сформована італійська придворна оперна трупа, одна з перших постановок – «Ариадна, покинута Тезеєм» Ф. Бонакоссі (1641); тут ставилися опери італійських композиторів Ф. Каваллі, М.А. Честі, К. Монтеверді.
XVIII ст.	Музыка набула провідної ролі у культурному житті Австрії. Відкривалися аристократичні домашні театри та капели, театри у передмісті Відня, включаючи «Леопольдштатттеатр» (Leopoldstadttheater, 1781).
З 1730-х років	У Відні працювали попередники віденської класичної школи ГотлібМуффат, Г. К. Вагензейль, М. Г. Монн, І. Г. Ройтер та інші музиканти
У 2-й половині XVIII ст.	Сформувалася віденська класична школа
На початку XIX ст.	Відбувся перехід від придворно-аристократичних форм культивування музики до демократичних
У середині XIX ст.	почалося відродження Зальцбурга як другого, поруч із Віднем, музичного центру Австрії; 1841 р. відкрився «Моцартеум». У Відні 1842 р. засновано Філармонічне товариство та Філармонічний оркестр, 1858 р. – Співоча академія.
Наприкінці XIX – на початку XX ст.	Найбільшим представником симфонічного жанру виступив Г. Малер (симфонії; «Пісня про землю», 1909), який у 1897–1907 роках також очолював Віденську придворну оперу (з 1918 року Віденська державна опера).
2-а половина XX ст. та початок XXI ст.	Музику Австрії представляють композитори Ф. Церха, К. Агер (нар. 1946), Р. Кюр (нар. 1952), Б. Фуррер, П. Аблінгер та ін. Ряд значних оперет створили Р. Штольц, Н. Досталь.
Найбільші австрійські музичні театри знаходяться у Відні	Віденська державна опера (веде історію з середини 17 ст., сучасна назва з 1918), «Фольксoper» (1898), «Театр ан дер Він» (1801; у 1962–2005 майданчик мюзиклів), Віденська камерна опера (1953).
Найвідоміші концертні зали Австрії	Віденська філармонія (зал Віденського музичного товариства, WienerMusikverein, 1870) та «Концертхаус» (WienerKonzerthaus, 1913)
Симфонічні оркестри у Відні	У Відні-Віденський філармонічний оркестр, Віденський симфонічний оркестр (1900), Симфонічний оркестр Віденського радіо (заснований у 1969 як Великий оркестр Австрійського радіомовлення (ÖRF), сучасна назва з 1996)

Джерело: Music Information Center of Austria. <https://web.archive.org/web/20160324074902/http://www.musicaustria.at/en>

та іншими якостями, що забезпечують її успіх; 4) всі установи та соціальні інститути, а також інструменти та обладнання, що обслуговують цю діяльність (Hogenová, 2014) (табл. 2).

Цінності утворюють неподільне ядро художньої культури, яке розвивається і знаходить своє втілення синхронно у трьох напрямках триадного блоку. Вони створюють поле вираження культурних цінностей. Крім трьох секторів, культуру поділяють на 4 рівні. Рівень 1 – це «культурний рівень», ядро системи, що складається із: світоглядних цінностей (ставлення до саморозвитку та відпочинку, традицій та інновацій, до тілесного та духовного, усвідомлення місії мистецтва; безпосередньо музичні цінності композиторів і слухачів. Рівень 2 – твори музичної культури, пряме втілення музичних цінностей. Рівень 3 – це «соціальний рівень», соціальне буття музичної культури, якого входять: безпосередньо діячі культури та соціальні інституції. Рівень 4 – це периферійний рівень масової музичної культури, в який входять елементи, що знаходяться на максимальному

віддаленні від безпосередньо ціннісного ядра і людей, які втілюють і транслиують цінності.

Ключове відмінність між масовою та елітарною культурами – це набір цінностей, визначальних значимість елементів у інших верствах системи музичної культури та співвідношення значущості її секторів. В елітарній культурі сектор збереження культурних цінностей розвинутий сильніше, ніж у масовій, і відіграє більш важливу роль. Традиції переважають над інноваціями. В масовій музикальній культурі сектор «трансляція» набуває ключового значення. Найчастіше саме він визначає результати створення цінностей. Комерційний потенціал результатів праць композитора часто визначає вектор його творчої діяльності.

Музична культура – феномен, що динамічно розвивається. У розвитку музичної культури існує наступність, яка передбачає використання вже напрацьованих музичних цінностей, при цьому у процесі розвитку музичної культури розвиваються вже напрацьовані музичні цінності, при цьому відкидаються інші. Нововве-

Таблиця 2

Структурні елементи музичної культури Австрії

Структурні елементи	Ціннісна сутність
Австрія – країна високої хорової культури	Віденський хор хлопчиків (WienerSängerknaben, заснований у 1498 у складі імператорської Придворної капели), змішаний Хор Арнольда Шенберга (ArnoldSchoenbergChor 1972) та хор Віденського співочого товариства (WienerSingverein, 1858)
Авторитетом у всьому світі користуються нотні видання	UniversalEdition (фірма заснована у 1901). Видається ряд музичних журналів, у тому числі ÖsterreichischeMusikzeitschrift (1946).
У Відні знаходяться Австрійська спілка композиторів	Austrian Composers Association – Vereinigung Österreichischer Komponistinnenund Komponisten (заснована у 1913).
Будинки-музеї	В. А. Моцарта, Й. Гайдна, Л. ван Бетховена, Ф. Шуберта, І. Штрауса-сина. Фонд А. Берга (Відень, 1969) та Центр А. Шенберг (Відень, 1998) зберігають та публікують архіви композиторів, субсидують присвячені їм дослідження, концерти та наукові конференції.
Діють вищі музичні навчальні заклади	Віденський університет музики та виконавського мистецтва (заснований у 1817 як консерваторія при Товаристві друзів музики; сучасна назва з 1998), Університет музики та сценічного мистецтва у Граці (1816; з 1963 Академія музики та виконавського мистецтва з 1998), університет «Моцартеум» у Зальцбурзі (заснований у 1841 як консерваторія; сучасна назва з 1998).
Один із найпрестижніших світових музичних фестивалів	Зальцбурзький фестиваль; серед інших значних міжнародних фестивалів: Інсбруцькі тижні старовинної музики (1976), оперний у Брегенці (1946), старовинної та сучасної музики Styriarte у Граці (1985), камерної музики в Локкенхаусі, сучасної музики AspekteSalzburg (Зальцбург, 1977). Популярністю користується національний літній фестиваль оперети SeefestspieleMörbisch (щорічно з 1957).
Проводяться міжнародні музичні конкурси	У Відні – піаністів імені Бетховена (раз на 4 роки, з 1961), скрипалів імені Ф. Крейслера (раз на 4 роки, з 1979), оперного співу «Бельведер» (InternationalerHansGaborBelvedereGesangswettbewerb, 1982–2012; з 2013 проходить у різних містах), сучасної «дидактичної» (придатної для викладацької роботи) композиції ім. М. Кагеля (раз на 3 роки, 2010); у Зальцбурзі – Моцартовський (вокалістів, піаністів, скрипалів, камерних ансамблів; проводиться з 1975, нерегулярно), у Граці – виконавців і авторів камерної музики «FranzSchubertunddieMusikderModerne» (раз на 3 роки, 1989).

Джерело: Music Information Center of Austria. <https://web.archive.org/web/20160324074902/http://www.musicaustria.at/en>

дення в музичній культурі спочатку сприймаються не завжди суспільством позитивно, але поступово нововведення стають традиційними в музичній культурі. Цей процес є досить тривалим і охоплює часом навіть кілька поколінь.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Музична культура – сукупність музичних цінностей, їх створення, зберігання та поширення. Музична культура займає особливе місце у системі культури суспільства, бо завдяки їй розкривається духовний образ епохи. Музична складова культури як системи є однією з основних рушійних сил, спрямованих на створення необхідного культурного середовища, в якому формується особистість. Музична культура – складний комплекс духовних явищ, що базується на красі, ментальності, особливостях середовища. Вона – найважливіший елемент, що становить історію, її дійова особа, що відображає певні події у житті народу та держави, цикли людського життя. Водночас, вона – це самостійна форма духовної практики, що розвивається за своїми законами і має свої можливості і засоби впливу на історію, людину, її думки і дії. Кожна соціальна група у процесі становлення та розвитку виробляє свою власну музичну культуру.

На музичну культуру у ХХ–ХХІ ст. значний вплив має розвиток науки та техніки, процес музичного виховання музичної стає більш тех-

нологічним і прогресивним. Розвиток музичної культури неминуче спричиняє постійне оновлення теоретичних концепцій і становлення новітніх аспектів осмислення її специфіки в руслі сучасних інноваційних процесів. В контексті модернізації системи музичної освіти поширюється використання сучасних інформаційних, мультимедійних освітніх технологій. Нові інформаційні технології, орієнтовані на сучасну музичну освіту, створюють умови для підготовки музичного діяча, який володіє крім традиційних музичних дисциплін, музичним комп'ютером як новим музичним інструментом. В даний час розроблено певну кількість навчальних програм, призначених для розвитку музичних умінь і навичок досвіду творчої діяльності, творчості та аранжування музичних творів, набору та підготовки до друку нотного тексту. Створюються довідково-інформаційні програми з музичної літератури, теорії та історії музики тощо. Музична культура є складною, багатогранною системою, що розвивається. Система музичної культури складалася протягом століть, досліджена філософами, соціологами, музикознавцями, культурологами, включає в себе академічну (елітарну), масову музику. Набір елементів системи виражає загальний характер сучасної музичної культури її складну стратифікацію та широку специфікацію.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Воронова Н.С. Філософське підґрунтя сучасної хореографії. *Перспективи та інновації науки* (Серія «Педагогіка», Серія «Психологія», Серія «Медицина»). № 16(34). 2023. 1037 с. С. 67–79. [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2023-16\(34\)-67-79](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2023-16(34)-67-79)
2. Adorno T. W. *Úvod do sociologie hudby: dvanáct teoretických přednášek*. Vydání první. Překlad Josef Hlaváček. Praha: Filosofia, 2015.
3. Benson B.E. *The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music*. Bruce Ellis Benson Cambridge: Cambridge University Press, 2009.
4. Hogenová A. *K fenoménu pohybu a myšlení*, Vyd. 1. – Praha: Eurolex Bohemia, 2006.
5. Hogenová A. *K Husserlovým pasivním syntézám*, Praha : Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity, 2014.
6. Hogenová A. *Čas a sebepoznání*, Praha : Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy, 2014.
7. Harty J. *Frege on Definitions: An Example of Semantic Content. Sense and meaning*. 2009. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199732715.003.0004>
8. Husserl E. *Analysen zur passiven Synthesis*. Den Haag : Martinus Nijhoff, 1966.
9. Husserl E. *Krisis der europäischen Wissenschaften und transzendente Phänomenologie*. Hamburg : Felix Meiner Verlag, 1992.
10. Husserl E. *Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí*. Praha : SPN, 1970.
11. Husserl E. *Logische Untersuchungen*. Halle : Max Niemayer, 1901.
12. Husserl E. *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins*. Halle : herausgegeben von M. Heidegger Freiburg, 1928.
13. Husserl E. *Erste Philosophie 1923–1924*. Hamburg : Felix Meiner Verlag, 1992.

14. Lewin D. Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception // Music Perception: An Interdisciplinary Journal, Vol. 3 No. 4, Summer, 1986.
15. Lyotard J. F. Fenomenologie. Praha : Oikúmené, 1995.
16. Patočka J. Přirozený svět jako filosofický problém. Praha : SPN, 1936. Risinger, K. Hierarchie hudebních celků, Praha, Panton, 1969.

REFERENCES:

1. Voronova, N.S. (2023). Filosofske pidgruntya suchasnoyi khoreohrafiyi [Philosophical Foundation of Modern Choreography.]. Perspektyvy ta innovatsiyi nauky (Seriya «Pedagogika», Seriya «Psykhologhiya», Seriya «Medytsyna» [Prospects and Innovations of Science (Series “Pedagogy”, Series “Psychology”, Series “Medicine”)]). № 16(34). 1037 c. C. 67–79. [https://doi.org/10.52058/2786-4952-2023-16\(34\)-67-79](https://doi.org/10.52058/2786-4952-2023-16(34)-67-79) [in Ukrainian]
2. Adorno, T.W. (2015). Úvod do sociologie hudby: dvanáct teoretických přednášek. Vydání první. Překlad Josef Hlaváček. Praha: Filosofia. [in Czech].
3. Benson, B.E. (2009). The Improvisation of Musical Dialogue: A Phenomenology of Music. Bruce Ellis Benson Cambridge: Cambridge University Press. [in English].
4. Hogenová, A. (2006). K fenoménu pohybu a myšlení, Vyd. 1. – Praha : Eurolex Bohemia. [in Czech]
5. Hogenová, A. (2014). K Husserlovým pasivním syntézám, Praha : Pedagogická fakulta Masarykovy univerzity. [in Czech]
6. Hogenová, A. (2014). Čas a sebepoznání, Praha : Pedagogická fakulta Univerzity Karlovy. [in Czech]
7. Harty, J. (2009). Frege on Definitions: An Example of Semantic Content. Sense and meaning. <https://doi.org/10.1093/acprof:oso/9780199732715.003.0004>
8. Husserl, E. (1966). Analysen zur passiven Synthesis. Den Haag: Martinus Nijhoff.
9. Husserl, E. (1992). Krisis der europäischen Wissenschaften und transzendente Phänomenologie. Hamburg : Felix Meiner Verlag. [in English].
10. Husserl, E. (1970). Přednášky k fenomenologii vnitřního časového vědomí. Praha : SPN. [in Czech]
11. Husserl, E. (1901). Logische Untersuchungen. Halle : Max Niemayer.
12. Husserl, E. (1928). Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewusstseins. Halle : herausgegeben von M. Heidegger Freiburg. [in Czech]
13. Husserl, E. (1992). Erste Philosophie 1923–1924. Hamburg : Felix Meiner Verlag. [in English]
14. Lewin, D. (1986). Music Theory, Phenomenology, and Modes of Perception // Music Perception: An Interdisciplinary Journal, Vol. 3 No. 4, Summer. [in English].
15. Lyotard, J. F. (1995). Fenomenologie. Praha : Oikúmené. [in Czech]
16. Patočka, J. (1969). Přirozený svět jako filosofický problém. Praha : SPN, 1936. Risinger, K. Hierarchie hudebních celků, Praha, Panton. [in Czech]

УДК 78.451;78.27

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

Мирослава ЖИШКОВИЧ

кандидатка мистецтвознавства, професорка, професорка кафедри академічного співу, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, Україна, 79005
ORCID: 0000-0003-3432-2641

Ден ЯЦЗЮЕНЬ

аспірантка кафедри академічного співу, Львівська національна музична академія імені М. В. Лисенка, вул. О. Нижанківського, 5, м. Львів, Україна, 79005
ORCID: 0009-0004-8815-3446

Бібліографічний опис статті: Жишківч, М., Ден Яцзюень (2024). Три пісні Г. Доніцетті з циклу «Nuit d'été à Pausilippe» в аспекті музично-теоретичного та інтерпретаційного аналізу. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 17–25, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-3>

ТРИ ПІСНІ Г. ДОНІЦЕТТІ З ЦИКЛУ «NUIT D'ÉTÉ À PAUSILIPPE» В АСПЕКТІ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНОГО ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО АНАЛІЗУ

Мета роботи. Стаття присвячена музично-теоретичному та інтерпретаційному аналізу трьох пісень з циклу «Літні ночі в Позілппе» («Nuit d'été à Pausilippe») Гаetano Доніцетті, видатного представника італійської романтичної оперної школи, який поряд з плідною оперною творчістю звертався і до пісенного жанру. Камерні твори є прикладом яскравого творчого обдарування композитора, що, безумовно, викликає зацікавлення виконавців його вокальної спадщини, а також дослідників діяльності митця у цій сфері композиторських здобутків. **Методологія** дослідження продиктована характером досліджуваної проблеми і полягає у використанні суми методів – теоретичного, текстологічного, описово-аналітичного та традиційно музикознавчого, які уможливають виявлення специфіки пісенного жанру Г. Доніцетті. **Наукова новизна** визначається ракурсом заявленої теми, її актуальністю та місцем в структурі як музично-теоретичного, так і виконавського процесу. Проблема досліджується вперше з позиції інтерпретаційного аналізу заявлених творів. **Висновки.** Камерні вокальні твори Гаetano Доніцетті є взірцями яскравого обдарування композитора та викликають зацікавлення дослідників й виконавців його вокальної спадщини. Значною мірою це стосується китайських музикантів та співаків у сенсі пізнання й вивчення європейських культурних традицій, що видається потрібною сферою для розширення мистецьких горизонтів на сучасному етапі творчих контактів між Сходом та Заходом. У пропонованих для розгляду камерних творах Г. Доніцетті з вокального циклу «Nuit d'été à Pausilippe» на основі детального музично-теоретичного аналізу спостерігаємо риси яскравого мелодичного обдарування композитора, його глибоко поетичного таланту і відчуття театральності. В кожній з проаналізованих пісень наявні виразові прикмети жанрової диференціації, а також очевидний вплив оперної естетики митця, стилістики *bel canto* та методів формотворення. Перспективи подальших наукових пошуків полягають у продовженні дослідження багатой пісенної спадщини видатного італійського композитора Г. Доніцетті крізь призму музично-теоретичного аналізу та виконавського процесу.

Ключові слова: Г. Доніцетті, пісенна творчість, вокальні цикли, музично-теоретичний аналіз, інтерпретація.

Myroslava ZHYSHKOVYCH

PhD in Arts, Professor, Professor of Department of Academic Singing, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 5 O. Nyzhankyvskogo Str., Lviv, Ukraine, 79005
ORCID: 0000-0003-3432-2641

Deng YAJUAN

PhD student at the Department of Academic Singing, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 5 O. Nyzhankyvskogo Str., Lviv, Ukraine, 79005
ORCID: 0009-0004-8815-3446

To cite this article: Zhyskovych, M., Den Yatszyuen (2024). Try pisni G. Donitsetti z tsyklu «Nuit d'été à Pausilippe» v aspekti muzychno-teoretychnoho ta interpretatsiynoho analizu [Three songs by G. Donizetti

from the cycle “Nuit d’été à Pausilippe” in the aspect of musical-theoretical and interpretational analysis]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 17–25, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-3>

THREE SONGS BY G. DONIZETTI FROM THE CYCLE “NUIT D’ÉTÉ À PAUSILIPPE” IN THE ASPECT OF MUSICAL-THEORETICAL AND INTERPRETATIVE ANALYSIS

The aim of the work. The article is dedicated to the musical-theoretical and interpretative analysis of three songs from the cycle «Nuit d’été à Pausilippe» by Gaetano Donizetti, a prominent representative of the Italian Romantic opera school, who, in addition to his prolific opera work, also turned to the genre of song. The chamber works are an example of the composer’s vivid creative talent, which undoubtedly sparks the interest of performers of his vocal legacy as well as researchers of his activities in this area of compositional achievements. **The methodology** of the research is dictated by the nature of the problem under investigation and consists of a combination of methods – theoretical, textual, descriptive-analytical, and traditionally musicological – which make it possible to reveal the specifics of Donizetti’s song genre. **The scientific novelty** is determined by the angle of the declared topic, its relevance, and its place in the structure of both music-theoretical and performance processes. The problem is being explored for the first time from the perspective of interpretative analysis of the selected works. **Conclusions.** Gaetano Donizetti’s chamber vocal works are examples of the composer’s remarkable gift and have attracted the interest of researchers and performers of his vocal legacy. This is especially true for Chinese musicians and singers in the sense of understanding and studying European cultural traditions, which is seen as an essential area for expanding artistic horizons in the modern stage of creative contacts between the East and the West. In the chamber works by Donizetti from the vocal cycle «Nuit d’été à Pausilippe» under consideration, a detailed music-theoretical analysis reveals the traits of the composer’s vivid melodic talent, his deeply poetic gift, and his sense of theatricality. In each of the analyzed songs, there are expressive features of genre differentiation as well as the evident influence of the composer’s operatic aesthetics, *bel canto* style, and methods of form creation. The prospects for further scientific research lie in continuing the study of the rich vocal legacy of the outstanding Italian composer Gaetano Donizetti through the prism of music-theoretical analysis and performance processes.

Key words: G. Donizetti, song compositions, vocal cycles, musical-theoretical analysis, interpretation.

Актуальність проблеми полягає у тому, що пісенна творчість Гаєтано Доніцетті (1797–1848) викликає зацікавлення китайських музикантів та співаків у сенсі пізнання й вивчення європейських культурних традицій і на сучасному етапі творчих контактів між Сходом та Заходом видається потрібною сферою для розширення мистецьких горизонтів. Актуальність визначається насамперед необхідністю вивчення камерно-пісенної творчості композитора крізь призму власних інтерпретаційних тлумачень співачок – авторок цього дослідження.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Зарубіжної та вітчизняної бібліографії, присвяченої пісенній творчості Гаєтано Доніцетті, не так багато. У більшості праць таких іноземних авторів як В. Ашбрук (1982), Г. Барблан (1948), Г. Вайншток (1964), Ф. Ліпман (1966), В. Санделевський (1982) можна віднайти опис та уточнення біографічних фактів з життєтворчості композитора, спілкування митця з сучасниками, однак без заглиблення в аналіз його оперних та пісенних шедеврів. Інформацію про композитора в контексті епохи класичного бель канто на сторінках своєї праці подає Б. Гнидь (1997, с. 30–37). Питання

стилю опер Г. Доніцетті розглянуто у наукових дослідженнях І. Драч (1988, с. 87–92; 1990; 1991, с. 70–78). Аналітичні узагальнення деяких опер містяться у монографії М. Черкашиної-Губаренко (1986). Крізь призму мистецтва сольного співу в західноєвропейській опері ХІХ століття розглядає персоналії композиторів тієї епохи О. Стахевич (1997). Окремі відомості про Г. Доніцетті подано у спеціальних енциклопедичних та довідкових виданнях. Останнім часом до творчості Г. Доніцетті звертаються дослідники молодшої генерації, зокрема С. Чахоян, Ван Мінцзе (2020; 2024), Су Жуй (2022, с. 189–194), Ян Фуїнь (2020), вивчаючи та увиразнюючи окремі аспекти вокальної спадщини митця. Проте пісенна творчість композитора (на прикладі трьох пісень з циклу «Nuit d’été à Pausilippe») в аспекті музично-теоретичного та інтерпретаційного аналізу спеціально не досліджувалась.

Мета статті – дослідження зразків пісенного жанру Г. Доніцетті на прикладі розгляду трьох пісень з циклу «Літні ночі в Позіліппе» («Nuit d’ete a Pausilippe») в аспекті музично-теоретичного та інтерпретаційного аналізу.

Виклад основного матеріалу дослідження. До пісенної творчості, поряд з оперною, у пер-

шій половині XIX століття зверталися численні композитори, зокрема Россіні, Белліні, ін. Не можна не відзначити того впливу, який народна мелодія справила на творчість Доніцетті. Поряд з роботою над операми композитор опрацював пісенні взірці здебільшого на основі народних неаполітанських мелодій, зазвичай співучих, ліричних, однак із застосуванням технічних елементів, колоритних каденцій. Такі пісні часто нагадують оперні арії і за побудовою, і за складністю виконання. Серед них – цикли «Осінні вечори в Інфраскаті», «Неаполітанські мрії», «Віденські натхнення» з альбому «Музичний ранок». Це пісні, романси, балади, дуети.

У центрі уваги нашого дослідження – три пісні з циклу «Літні ночі в Позіліппе» («Nuit d'été à Pausilippe»), написані композитором між 1836–1838 роками: «Баркарола» («Barcarola»), текст Л. Тарантіні; «Пряля» («Неаполітанська пісня») – «La sonocchia» («Canzone napoletana»); «Бязонська вежа» («Балада») – «La torre di Biasone» («Ballata»), текст Л. Тарантіні, виконані авторками дослідження.

Перша композиція вокального циклу «Nuit d'été à Pausilippe» – «**Баркарола**» («**Barcarola**»), скомпонована на поетичний текст Л. Тарантіні. Окрім виразних прикмет жанрової диференціації зосереджує також і очевидні впливи оперної естетики композитора, стилістики так званого класичного belcanto і методів формування, драматургії оперних форм. Тематичні елементи форми можна загалом згрупувати у двочастинну архітектонічну конструкцію, хоча у розвитку драматургії композиції присутній і принцип наскрізного розгортання, характерний, зокрема, для багатьох оперних форм. Загальна архітектонічна конструкція «Баркароли» скомпонована із частин А В А₁ С В₁ + кода.

Перша частина «Баркароли» *Moderato* укладена за композиційною схемою репризної тричастинності А В А₁. Початковий розділ А форми презентує розширений дванадцятитактовий модулюючий період повторної квадратної структури, скомпонований з трьох чотиритактових речень (4 + 4 + 4) чи, точніше, із двох чотиритактових речень (а а₁) і чотиритактового кадансового доповнення. Початкова баркарольна тема експонується у тональності D-dur (перше речення). Гармонізація мелодичного контуру надзвичайно проста і обмежується

послідовністю функцій тоніки, субдомінанти, доміантового септакорду з його передбачуваним розв'язанням у тоніку. У другому реченні тональна орієнтованість тематизму зміщується у доміантовому напрямку (A-dur). Модуляція здійснюється через акорд подвійної доміаннти. Наступне кадансове розширення періоду, із використанням гармоній мінорної (гармонічної) субдомінанти, додатково підкреслює і закріплює упродовження нової тоніки A-dur.

Структурування (композиційний розподіл) музичного тематизму частково відповідає способові віршування, що спирається на римування a b a c r (c c).

Voga, voga, il vento tace	a
pura è l'onda il ciel sereno	b
solo un alito di pace	a
parche allegrie e cielo amar:	c
voga, voga, o marinar;	c
voga, voga, o marinar	c

Музичний текст, що інтерпретує поетичне джерело, розмежується на сегменти a b a c d d – a (1 + 1) b (2) a (1 + 1) c (2) d (2) d (2).

Мелодичний контур вокальної лінії, побудований на загальних формах руху, зокрема, на гармонічному коливанні тонів тонічного тризвука а₁ fіs₁ d₂ а₁ (двічі повторений сегмент а), на висхідному гамоподібному відтинкові у межах октави fіs¹ – fіs² з наступним низхідним інтонаційним заповненням (сегмент b), сукупно з характерною для жанру баркароли ритмікою та метричною акцентуацією спрямовані на створення відповідного звукописного, звукозображального ефекту. Поетичний зміст твору наповнений радістю, вірою в щасливу долю.

Проста мелодика початкового відрізка форми компенсується насиченістю віртуозних фігуритур belcanto у середньому розділі В. Вокальна техніка і стилістика, уживана у великих оперних формах вокальної музики, застосовується Доніцетті також і в малих формах, простих жанрах пісенної творчості. Мелодія вимагає гнучкості голосу, його барвистості, застосування виразних динамічних відтінків, легкості звуковедення та водночас активної подачі звука.

Розділ В має форму розімкненого, тонально незавершеного, дванадцятитактового періоду (4 + 8) з елементами повторної будови (а а₁ b). У розгортанні віртуозного, укладеного на взірці інструментального тематизму, мелодичного контуру домінують загальні форми

гармонічного руху: фігурації на основі тризвука, септакорду та його обернень, гамоподібні пасажи, ланки секвенцій. Рима поетичного тексту: a b b c r (c). Текст «voga, voga, o mari-par» – рефрен поетичного тексту, яким завершується кожна поетична строфа. В музичній інтерпретації вербальний рефрен не набуває ідентичного значення рефрену, маючи у кожній тематичній структурі (крім речитативного розділу), різне музичне втілення. Репризний відтинок початкового тематизму A_1 скомпоновано у скороченому варіанті: повторюється лише початковий чотиритактовий сегмент a, другий чотиритактовий відтинок будується на цілком новому матеріалі, семантично спорідненому з віртуозними гармонічними фігураціями середнього розділу. Мелодика ілюструє послідовність гармонічних функцій у розкладеному, горизонтальному викладі.

Друга частина композиції *Poco più mosso* зосереджує новий тематичний елемент c, упродовженням способом контрастування (зіставлення тонального, мелодичного, драматургічного контрастів) з попереднім тематизмом та образною семантикою, а також варіантне повторення тематичного елемента b_1 , доповнене доволі великим композиційним відтинком, що ідентифікується як своєрідна кода чи розширене кадансування, аналогічне до завершальних структур оперних форм. Мелодика тематичного елемента c набуває речитативного характеру і драматизованого образно-змістового відтінку. Упродовження такого моменту драматизації, згущення барв (зміна тональності D-dur – d-moll, характеру мелодизму) спричинене відображенням відповідної семантики текстового джерела. Мова йде про можливе наближення бурі. Голос набуває насиченого, темнішого тембрового забарвлення. Форма, у якій презентується тематичний елемент c, незамкнута, з внутрішнім структуруванням на три варіантно-повторні ланки обсягом 4 + 4 + 6 тактів.

Нетривалий драматичний речитатив відразу змінюється цілком протилежним емоційним настроєм тематизму b_1 . Тематичний елемент b_1 майже повністю, незмінно, повторює початкову версію теми b, модифікуючись лише наприкінці форми. Вербальний текст укладається із повтореннями віршових рядків: a a c r (c c).

Кода – дублює вербальний текст останньої строфи a c r (c c), а в музичному (мелодико-

гармонічному) аспекті виконує функцію завершальної структури, розширеного додаткового кадансу.

Загалом ця пісня вимагає професійного володіння голосом, музикальності, доброї технічної підготовленості, хорошої фізичної витримки, відчуття гнучкого фразування, не дивлячись на різного роду штрихи: акценти, гостре стакато тощо.

Наступна музична композиція «Пряля» («*La conocchia*») – «Неаполітанська пісня» («*Canzone napoletana*») розгортається наскрізно, ніби відображаючи наскрізність розгортання сюжетної лінії літературного джерела. Адитивний спосіб комплектування форми полягає у поступовому долученні до початкового тематизму нових тематичних компонентів. Композитор розмежує форму на три композиційні фази, підкреслюючи такий поділ, зокрема, застосуванням подовжених пауз, фермат. Кожна із композиційних фаз опирається на свій власний, не повторюваний в інших фрагментах, тематизм.

Фортепіанний вступ, яким розпочинається «*La conocchia*», незважаючи на невеликий обсяг пісні, доволі розгорнутий і є найбільш об'ємним з-поміж вступних розділів інших аналізованих композицій вокального циклу. Матеріал вступу будується на інтонаційній канві домінантної теми, анонсує таким способом її презентацію у першій фазі форми.

Перша фаза – замкнута форма, скомпонована із двох тематичних елементів, послідовність яких мала би символізувати заспівно-приспівну структуру куплета. Тематичний елемент a повторюється двічі та сполучається з наступним елементом b, утворюючи замкнуту формальну структуру у вигляді розширеного модулюючого періоду повторної будови, укладеного із трьох восьмитактових речень a a b (8 + 8 + 8). Формотворча, конструктивно-гармонічна функція останнього речення (тематичного елемента b) – перехід із початкової тональності D-dur у тональність домінантового співвідношення A-dur. Мелодико-інтонаційний контур початкової теми в жанрово-комунікативному аспекті ототожнюється (асоціюється) із взірцями фольклорної пісенності. Структура тематичного елемента a розмежована на два чотиритактові відтинки. Мелодична лінія розгортається максимально плавно, невеликими, головню пощаблевими, інтервальними кроками.

Інтонація висхідної квати (a¹ d²) у першому відтинковій та низхідної квати (a¹ e¹) у другому відтинку заповнюється пощаблевим протирухом: a¹ d² cis² h¹ a¹ (у першому сегменті), a¹ e¹ fis¹ g¹ a¹ (у другому сегменті).

Поетичний текст ужито з повторенням першого віршового рядка. Спосіб віршування а b а а, де четвертий рядок – реприза першого.

Quann' a lo bello mio voglio parlare	a
Ca spisso me ne vene lu golio,	b
A la fenesta me mett' a filare	a
Quann' a lo bello mio voglio parlare	a (r)
Quann' isso passa po' rompo lo filo	b
E cona grazia me mett' a priare	a

При повторенні поетичного рядка змінюється його музична інтерпретація, тобто ідентичний вербальний текст отримує нову мелодичну версію, озвучується іншим музичним матеріалом. В ініціальному варіанті першому рядкові тексту відповідає мелодичний сегмент а, у репризі (четвертий рядок) текст інтерпретується другим сегментом мелодичної лінії. Віршовий текст а b а а (r) а b супроводжує структура музичного тексту а b а b с c₁.

Третє речення (другий елемент початкової теми), як і два попередні речення, також розділяється на два сегменти, але на відміну від попередніх речень, має повторну будову с c₁ (4 + 5). Інтонаційне розгортання мелодичної лінії теж відмінне від попереднього, домінують квінтові інтонації: трикратне повторення квінти h¹ e¹, низхідна квінта e² a¹, сполучена октавою e¹ e².

Гармонічна мова проста і невибаглива. Гармонізація першого і другого речень базується на послідовності функцій T S₄⁶ T D₅⁶ T D₇ T. Третє речення – модуляційний перехід – гармонізується функціями T=S D₅⁶ T D₅⁶ T D₇ T.

Отже, *перша фаза* форми інтерпретує шестирядковий фрагмент поетичного тексту, укладаючи його у тричастинну структуру музичного тексту а а b.

Друга фаза форми спирається на трактування всього лише двох рядків поетичного тексту, але ужитих із репризами (повторення першого рядка, повторення першої частини другого рядка). Римування тексту: b b (r) а.

Bello pecarità pro itemillo
Bello pecarità pro itemillo
isso lu piglia (2) e io lo sto a guardare

Друга фаза не має чіткої формальної окресленості. Форма розгортається адитивно, спо-

лучаючи послідовно три мелодико-тематичні компоненти. Повторення поетичних рядків зображується в музичній інтерпретації застосуванням тональних і модулюючих секвенцій. Репризі першого рядка відповідає тональна секвенція із переміщенням мелодичної лінії на тон вгору (із частковою інтонаційною зміною одного елемента мелодичної структури: cis² h¹ a¹ g¹ замість cis² h¹ e² g¹). Перша ланка секвенції а (4 такти) гармонізується гармонічним зворотом T D₅⁶, друга ланка а₁ (4 такти) будується на гармоніях D₇ T. У мелодичному розгортанні цього відтинку домінує низхідний пощаблевий рух мелодичних сегментів.

Дві наступні секвенції, що супроводжують повторення тексту «isso lu piglia», спираються на заокруглений симетричний (концентричний) контур мелодичної лінії, укладений із двох трихордів протилежно спрямованого руху a¹ h¹ c¹ h¹ a¹ g¹. Обидві секвенційні ланки імітуються у партії фортепіано. Перша ланка секвенції (b) виконує перехід у тональність G-dur, друга ланка (b₁) – перехід у тональність A-dur. Заключний елемент с другої композиційної фази зосереджує тональний модуляцію у h-moll. Мелодичний контур побудований на гексахордові a¹ – fis² та заключній низхідній октаві fis² fis¹.

Отже, друга фаза композиції презентує розімкнену шістнадцятитактову структуру, що сполучає компоненти форми а а₁ b b₁ c (4 + 4 + 2 + 2 + 4). Цей етап розгортання форми визначається тональною нестабільністю і заторкує тональні сфери D-dur – G-dur – A-dur – h-moll. Очевидно, такою нестійкістю тональної основи автор намагається підкреслити внутрішній неспокій, хвилювання закоханої героїні сюжету, відображені у поетичному тексті.

Третя фаза розгорається на вірєць речитативних форм. Заключний етап форми презентує п'ятнадцятитактову структуру без окресленої формальної схеми, побудовану на послідовності коротких фраз речитативного типу. Початково мелодичний контур опирається на інтонації низхідного альтерованого тетрахорду fis¹ e¹ es¹ d¹ cis¹ з поверненням до тону fis¹. Далі інтервальний баланс мелодичної лінії розширюється, залучаючи інтервальні стрибки (зокрема, низхідна септима d² e¹) та розкладену гармонію тонічного тризвука d¹ fis¹ a¹ d² fis² a¹.

Текстова основа останнього фрагменту базується лише на одному рядкові, розділеному на окремі повторювані сегменти: дублювання текстових сегментів «e associ, ... o' mpilo». Така текстова розпорошеність ілюструється відповідним способом і в музичній формі.

Трифазова наскрізна будова композиції, ілюструючи наскрізність поетичного сюжету, сполучає чітко окреслену тричастинну періодичну форму $a a b$, незамкнену структуру $c d e$ другого композиційного етапу та недетерміновану заключну структуру речитативного типу. Пісня сповнена радісного настрою, вимагає від виконавиці артистизму, відповідного характеру звука: гострого, зібраного, летючого, і водночас наповненого «теплим» тембровим колоритом.

Жанрова диференціація (окреслення) третьої, розглянутої нами, композиції циклу «Б'язонська вежа» («*La torre di Biasone*») – балада. Композитор апелює до жанрового інваріанту, сформованого в музиці Ренесансу, і опирається радше на вірєць французької балади, аніж на первинну, італійську, версію жанру. Форма балади «*La torre di Biasone*» – куплетна, що відповідає аналогові двочастинних вокальних форм АВ заспівно-приспівного вірєця. Характер балади – схвильований, тривожний. Про це свідчать, зокрема, звуки, що повторюються на одному рівні у розмірі $12/8$, спонукаючи виконавця до відповідного емоційного стану згідно змісту твору. Найвність рефрену (приспіву) в архітектонічній конструкції балади – неодмінний жанровий атрибут ренесансної моделі. Поетичний текст балади (скомпонований Л. Тарантіні) зосереджує три строфи, кожна з яких розмежується на дві шестирядкові структури, сполучені повторюваним у кожній строфі словом «Vedi» (своєрідний мікрорефрен), і завершується чотирирядковим рефреном ($6 + 1 + 6 + 4$). Два шестирядкові відтинки віршового тексту структурно тотожні. Спосіб римування вірша: $a b a b c d | e | f g f g h i | j j k l$. Загальна структура поетичної строфи схематично розмежується на композиційні частини А (рядки $a b$) А ($a b$) В ($c d$) r (e) С ($f g$) С ($f g$) D ($h i$) R ($j j k l$).

Музична архітектоніка балади «*La torre di Biasone*» ґрунтується на трикратному незмінному (куплетному) повторенні музичного матеріалу, що інтерпретує три різні тексти поетичної основи.

Перша частина (Andante) двочастинної форми-куплета, що може тлумачитися як аналог заспіву у пісенних формах такого вірєця, скомпонована із двох частин АВ ($8 + 7$), які синхронізуються із двома шестирядковими сегментами вірша. Обидві частини завершуються недосконалим кадансом, а, отже, мають розімкнену структуру. Перша частина заспіву презентує розімкнений восьмитактовий період (не враховуючи тритактового фортепіанного вступу) з елементами повторності формобудови. Структурно-тематичні компоненти початкового розділу форми укладаються за схемою $a a_1 b b_1$. Характер балади – схвильований, тривожний. Про це свідчать звуки, що повторюються на одному рівні у розмірі $12/8$, а також і сам зміст твору.

Друга частина, як і перша, також побудована на варіантній повторності мелодичних формул. Семитактовий розімкнений період зосереджує послідовність сегментів $c c_1 d d_1$. Співвідношення вербального і музичного текстів: початковий шестирядковий сегмент вірша комплектує вербальну основу першої частини заспіву. Текстова римування $a b a b c d$ відтворене в музиці структурним розподілом мелодичного тематизму на елементи $a b a_1 c d d_1$. Синхронність музично-текстових реляцій збережена лише на початку тексту, далі паралельність розгортання текстових блоків (музичного і віршового) нівелюється. Натомість у другій частині заспіву синхронність обидвох текстів трохи триваліша: віршуванню $f g f g h i$ відповідає музична структура $f g f g_1 h h_1$.

Образна семантика поетичного джерела, пов'язана з відчуттям моторошності, страху, переляку, похмурості барв, спонукала композитора до вибору відповідного інтонаційного комплексу, що формуватиме мелодичний тематизм. Мелодика розгортається доволі вузькими («скутими») інтервальними кроками: паралельний рух низхідних терцій ($c a s b g b g a s f$), інтонації зітхання, секундові висхідні чи низхідні формули в інтервальних межах не більших тонового обсягу терції чи кварта ($c c d d d e s d c, f e s e s d e s c c d e s$), фрагментарно присутні репетиції одного тону. Гармонізація доволі проста, але в гармонічній мові присутні відхилення у близькоспоріднені тональності: f -moll – As -dur – c -moll.

Рефрен (Allegro), відображаючи ладовий і темповий контраст у зіставленні тематизму двох частин композиції, експонується у тональності однойменного мажору (F-dur супроти первинного ладу f-moll). Мелодичне наповнення змісту рефрену споріднене з інтонаціями початкового тематизму, які лише наповнюються відмінними ладовими барвами.

Музична інтерпретація рефрену формально відрізняється від презентації вербального тексту у поетичному першоджерелі. Чотирирядкова структура з римуванням за взірцем $a\ b\ c\ (j\ j\ k\ l)$ в музичному трактуванні розширюється способом упровадження повторності, утворюючи тричастинну побудову ABA_1 ($16 + 16 + 16$). Таким чином, структура рефрену у віршованій формі двочастинна AB : $a\ a\ b\ c\ (j\ j\ k\ l)$. А музичне тлумачення форми отримує тричастинний поділ ABA_1 ($a\ a_1\ b\ b_1\ a_2$). Варіанти структури a ($a\ a_1\ a_2$) відрізняються способом фактурної презентації. Ініціальна мелодична структура розташована у вокальній лінії (перший восьмитакт рефрену), а партія фортепіано виконує звиклу супровідну функцію. Гармонізація ідентична в усіх трьох варіантах структури a і ґрунтується на неймовірно простій послідовності функцій тоніки, домінантового септакорду і його розв'язання у тонічній тризвук. Друге проведення структури a (варіант a_1): у другому восьмитактовому сегменті рефрену мелодичний контур дублюється і доповнюється терцієвою второю у партії фортепіано. Терцієве вторування передбачене також у випадку ймовірного діалогу з хором. В останньому варіанті a_2 проведення рефренової теми (*Più animato*) фактурна презентація урізноманітнюється способом упровадження гармонічних фігурацій. Таким чином, беручи до уваги поетичний зміст твору, насамперед зосереджуємо увагу на забарвленні тембру – від похмурих (густих)

барв голосу до імітації страху засобом перебільшеної опертості на сильні долі в кожному такті, зважаючи на вибір композитором відповідного інтонаційного комплексу, що формує мелодичний тематизм.

Висновки і перспективи подальшого дослідження. Камерні вокальні твори Гаetano Доніцетті є взірцями яскравого обдарування композитора та викликають зацікавлення дослідників й виконавців його вокальної спадщини. Значною мірою це стосується китайських музикантів та співаків у сенсі пізнання й вивчення ними європейських культурних традицій, що видається потрібною сферою для розширення мистецьких горизонтів на сучасному етапі творчих контактів між Сходом та Заходом. У пропонуваннях для розгляду камерних творах Г. Доніцетті з вокального циклу «Nuit d'été à Pausilippe» на основі детального музично-теоретичного аналізу спостерігаємо риси яскравого мелодичного обдарування композитора, його глибоко поетичного таланту і відчуття театральності. В кожній з проаналізованих пісень наявні виразові прикмети жанрової диференціації, а також очевидний вплив оперної естетики митця, стилістики *bel canto* та методів формотворення, а також драматургії оперних форм. Зауважимо, що ці твори може виконувати ліричне сопрано або ліричний тенор. Щодо особливостей якості голосу та технічно-виконавських можливостей, можна зазначити, що голос повинен бути доволі гнучким та достатньо підготовленим для того, щоб професійно виконати пропонувані пісні, більшість з яких є доволі складними як у технічному, так і у виконавському відношенні. Перспективи подальших наукових пошуків полягають у продовженні дослідження багатой пісенної спадщини видатного італійського композитора Г. Доніцетті крізь призму музично-теоретичного аналізу та виконавського процесу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ван Мінцзе. Лірична семантика жіночих образів в оперній творчості (Г. Доніцетті, Ш. Гуно, Дж. Пуччіні). 17.00.03 – музичне мистецтво. ОНМА імені А. В. Нежданової. Одеса. 2020. 179 с.
2. Ван Мінцзе. Твори Г. Доніцетті у втіленні ліричної експресії вираження «божевілля від любові». *Трансформація музичної освіти і культури: традиція і сучасність: тези і матеріали Міжнародної науково-творчої конференції* (29–30 листопада 2024. Одеса. С. 21–22).
3. Гнидь Б. Історія вокального мистецтва. Київ: НМАУ, 1997. 320 с.
4. Драч І. Гаetano Доніцетті в італійській опері-буффа. *Музична культура Італії та Франції: від бароко до романтизму (проблеми стилю та міжкультурних контактів)*. Зб. наук. праць. Київ: КДК, 1991. С. 70–78.
5. Драч І. Класичне бельканто як вокальний стиль і як компонент музичного мислення епохи. *Музичне мислення: проблеми аналізу та моделювання: зб. праць*. Київ. 1988. С. 87–92.

6. Драч І. С. Опера творчість В. Белліні і Г. Доницетті в італійській музично-театральній культурі епохи романтизму: автореф. дис.... канд. мистецтвознавства: 17.00.02. Київ, 1990.
7. Стахевич О. Мистецтво сольного співу в західноєвропейській опері XIX століття. 17.00.03 – музичне мистецтво. НМАУ імені П.І. Чайковського. Київ, 1997.
8. Су Жуй. Інтонаційна структура опер Гаetano Доницетті (на прикладі «Анни Бoleйн»). *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, 2022 No. 2. P. 189–194.
9. Черкашина М. Исторична опера епохи романтизму: досвід дослідження. Київ. Муз. Україна, 1986. 182 с.
10. Ян Фуїнь. Про витоки canzone napoletana: до проблеми вивчення жанру. 2020. <https://orcid.org/0000-0002-7942-4695>. URL: https://www.researchgate.net/publication/342371376_On_the_Origins_of_Canzone_Napoletana_Studying_the_Genre
11. Ashbrook W. (1982). Donizetti and his Operas. Cambridge: *Cambridge University Press*.
12. Barblan G. (1948). L'Opera di Donizetti. Bergamo: *Banca Mutua Popolare di Bergamo*.
13. Donizetti Society. URL: <https://www.donizettisociety.com/donizettilife.htm>
14. Lippmann F. Die Melodien Donizettis. *Analecta Musicologica. Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte*. Köln, Wien. 1966. Bd. 3.
15. Sandelewski W. Donizetti. Kraków. 1982.
16. Weinstock H. Donizetti. London: Methuen & Co., Ltd., (UK publication date). 1964.

ФОТОГРАФІЯ:

Nuits d'été à Pausilippe: per canto e pianoforte / a cura di Riccardo Allorto. Milano: Ricordi, 1987. 98 p.

REFERENCES:

1. Van Min'tze. (2020). Lyrichna semantyka zhinochykh obraziv v opernyi tvorchosti (G. Donizetti, Sh. Huno, Dzh. Puchchini) [Lyrical semantics of female images in operatic works (G. Donizetti, Sh. Gounod, G. Puccini)]. 17.00.03 – muzychne mystetstvo. ONMA imeni A.V. Nezhdanovoyi. Odesa. 179 s. [in Ukrainian].
2. Van Min'tze. (2024). Tvory G. Donizetti u vtilenni lyrichnoyi ekspresii vyrazhennya «bozhevillya vid lyubovi» [Works of G. Donizetti in the embodiment of lyrical expression of «madness from love»]. *Transformatsiya muzychnoyi osvity i kultury: tradytsiya i suchasnist': tezys i materyaly Mizhnarodnoi naukovo-tvorchoi konferencii* (29–30 lystopada 2024. Odesa. S. 21–22. [in Ukrainian].
3. Hnyd', B. (1997). Istoriya vokal'nogo mystetstva [History of vocal art]. Kyiv: NMAU. 320 s. [in Ukrainian].
4. Drach, I. (1991). Gaetano Donizetti v italiys'kiy operi-buffa [Gaetano Donizetti in Italian opera buffa]. *Muzychna kultura Italii ta Francii: vid baroko do romantyzmu (problemy stilyu ta mizhkul'turnykh kontaktiv)*. *Zb. nauk. prats*. Kyiv: KDK. [in Ukrainian].
5. Drach, I. (1988). Klasychne bel'kanto yak vokal'nyy styl' i yak komponent muzychnoho myslennya epokhy [Classical bel canto as a vocal style and component of musical thinking of the era]. *Muzychne myslennya: problemy analizu ta modelyuvannya: zb. prats*. Kyiv. S. 87–92. [in Ukrainian].
6. Drach, I. S. (1990). Opera tvorchist' V. Bellini i G. Donizetti v italiys'kiy muzychno-teatral'niy kulturi epokhy romantyzmu: avtoref. dys.... kand. mystetstvovnavstva: 17.00.02 [Opera works of V. Bellini and G. Donizetti in the Italian musical-theatrical culture of the Romantic era: abstract of dissertation... Ph.D. in art history: 17.00.02]. Kyiv. [in Ukrainian].
7. Stakhevych, O. (1997). Mystetstvo sol'noho spivu v zakhidnoevropeiskij operi XIX stolittia [The art of solo singing in Western European opera of the 19th century]. 17.00.03 – muzychne mystetstvo. NMAU imeni P.I. Chaykovskoho. Kyiv. [in Ukrainian].
8. Su Zhuy. (2022). Intonatsiyna struktura oper Gaetano Donizetti (na prykladi «Anny Boleyn») [Intonational structure of operas by Gaetano Donizetti (on the example of «Anna Bolena»)]. *Baltic Journal of Legal and Social Sciences*, No. 2, 189–194. [in English].
9. Cherkashina, M. (1986). Istorychna opera epokhy romantyzmu: dosvid doslidzhennya [Historical opera of the Romantic era: research experience]. Kyiv. Muз. Ukrayina. 182 s. [in Ukrainian].
10. Yan, Fuyin. (2020). Pro vytoky canzone napoletana: do problemy vyvchennya zhanru [On the origins of canzone napoletana: to the problem of genre study]. <https://orcid.org/0000-0002-7942-4695>. URL: https://www.researchgate.net/publication/342371376_On_the_Origins_of_Canzone_Napoletana_Studying_the_Genre [in English].
11. Ashbrook W. (1982). Donizetti and his Operas. Cambridge: *Cambridge University Press* [in English].
12. Barblan G. (1948). L'Opera di Donizetti. Bergamo: *Banca Mutua Popolare di Bergamo* [in Italian].
13. Donizetti Society. URL: <https://www.donizettisociety.com/donizettilife.htm> [in English].

14. Lippmann F. Die Melodien Donizettis. *Analecta Musicologica. Studien zur italienisch-deutschen Musikgeschichte.* Köln, Wien. 1966. Bd. 3 [in German].
15. Sandelewski W. Donizetti. Kraków. 1982. [in Polish].
16. Weinstock H. Donizetti. London: Methuen & Co., Ltd.,. (UK publication date). 1964 [in English].

NOTOGRAPHY:

Nuits d'été à Pausilippe: per canto e pianoforte / a cura di Riccardo Allorto. Milano: Ricordi, 1987. 98 p.

УДК 781.2

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

Вікторія КАШАЮК

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

ORCID: 0000-0003-4396-8946

Бібліографічний опис статті: Кашаюк, В. (2024). Специфіка відображення героїки в українській і китайській музично-ментальних картинах (на прикладі творів Кирила Стеценка і Сянь Сінхая). *Fine Art and Culture Studies*, 6, 26–31, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-4>

СПЕЦИФІКА ВІДОБРАЖЕННЯ ГЕРОЇКИ В УКРАЇНСЬКІЙ І КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЧНО-МЕНТАЛЬНИХ КАРТИНАХ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ КИРИЛА СТЕЦЕНКА І СЯНЬ СІНХАЯ)

У статті здійснено компаративний аналіз відображення героїчного в українській та китайській музично-ментальних картинах на прикладі творів, в яких, на думку авторки, показово втілено специфіку національного мислення вказаних народів. Це кантати «У неділеньку у святую» Кирила Стеценка та «Хуанхе» Сянь Сінхая.

Мета статті – виявити специфічні риси відображення героїки в українській і китайській музично-ментальних картинах на прикладі кантат «У неділеньку у святую» Кирила Стеценка та «Хуанхе» Сянь Сінхая. Завдання дослідження: 1) проаналізувати втілення героїчного лицарського архетипу в кантаті «У неділеньку у святую» Кирила Стеценка у контексті української національно-ментальної картини; 2) охарактеризувати кантату «Хуанхе» Сянь Сінхая крізь призму відображення китайської героїчної образності та відповідної музично-ментальної характерності; 3) укласти висновки про специфіку втілення героїки у вказаних творах.

Методологія дослідження спирається на поєднання культурологічного, компаративного методів та цілісно-музикознавчого аналізу.

Наукова новизна. У статті здійснено аналіз відображення героїки крізь призму компаративного підходу, спираючись на українську і китайську ментальну специфіку.

Висновок. В українській кантаті Кирила Стеценка «У неділеньку у святую» за віршем Тараса Шевченка, написаним у стилі народної думи, яскраво змальовано громадську єдність козаків, яка відображена у музиці як колективна національна героїка, при цьому братерська велич протрактована як духовна основа козацтва. Проте, цей колективний первінь відтіняється крізь категорію індивідуального – душевного стану героя, сердечних переживань про користь громаді та особистої етики служіння козацькому братству. Це той розвинений індивідуалізм і тонка чуттєвість, які на глибинному софійно-кордоцентричному рівні присутні в картині національної ментальності та проходять крізь усе її музичне відображення, у даному випадку здійснене романтичними виражальними засобами.

У китайській кантаті Сянь Сінхая «Хуанхе» національно-героїчне подається як узагальнено-колективне, символом якого є Велика Жовта Ріка, що здійснює постійні руйнування внаслідок виходу води з берегів, але водночас, розливи Хуанхе роблять землі родючими, даруючи таким чином можливість врожайів. Та понад цим стоїть вища семантика – національного єднання Великою рікою китайських земель від Тибету до Жовтого моря, що відображається у кантаті поєднанням романтичних та виразно-живописних імпресіоністичних засобів, що має витоки у ментально-споглядальній традиції, зумовленій ідеєю Дао.

Ключові слова: глобальний інформаційний простір, «Інший», українська музика, китайська музика, національна ментальна картина, музична ментальність, героїка, кантата, романтизм, імпресіонізм.

Viktoriia KASHAIUK

PhD in Art Criticism, Associate Professor at the Department of Music Arts, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli ave., Lutsk, Volyn region, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0003-4396-8946

To cite this article: Kashaiuk, V. (2024). Spetsyfika vidobrazhennia heroiky v ukrainskii i kytayskii muzychno-mentalnykh kartynakh (na prykladi tvoriv Kyryla Stetsenka i Sian Sinkhaia) [The specificity of reflecting heroism in Ukrainian and Chinese musical and mental pictures (on the example of works by Kyrylo Stetsenko and Xian Xinghai)]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 26–31, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-4>

THE SPECIFICITY OF REFLECTING HEROISM IN UKRAINIAN AND CHINESE MUSICAL AND MENTAL PICTURES (ON THE EXAMPLE OF WORKS BY KYRYLO STETSENKO AND XIAN XINGHAI)

The article presents a comparative analysis of the reflection of the heroic in Ukrainian and Chinese musical and moral pictures on the example of works that, in the author's opinion, demonstrate the specifics of the national thinking of these peoples. These are the cantatas «On a Sunday on a Holy» by Kyrylo Stetsenko and «Huanghe» by Xian Xinghai.

The purpose of the article is to identify the specific features of the reflection of heroism in Ukrainian and Chinese musical and moral pictures on the example of the cantatas «On a Sunday on a Holy» by Kyrylo Stetsenko and «Huanghe» by Xian Xinghai. Research objectives: 1) to analyse the embodiment of the heroic knightly archetype in the cantata «On a Sunday on a Holy» by Kyrylo Stetsenko in the context of the Ukrainian national and moral picture; 2) to characterise the cantata «Huanghe» by Xian Xinghai through the prism of the reflection of Chinese heroic imagery and the corresponding musical and moral characteristic; 3) to draw conclusions about the specifics of the embodiment of heroism in these works.

The research methodology is based on a combination of cultural and comparative methods and holistic musicological analysis.

Scientific novelty. The article analyses the reflection of heroism through the prism of a comparative approach, relying on the Ukrainian and Chinese mental specificity.

Conclusion. The Ukrainian cantata «On a Sunday on a Holy» by Kyrylo Stetsenko, based on a poem by Taras Shevchenko and written in the style of the national дума, vividly depicts the social unity of the Cossacks, which is reflected in music as a collective national heroism, with brotherly greatness interpreted as the spiritual basis of the Cossacks. However, this collective primordality is shaded through the category of the individual – the hero's state of mind, heartfelt feelings about the benefit of the community and personal ethics of serving the Cossack brotherhood. This is the developed individualism and subtle sensuality that, at the deepest Sophia-border-centric level, are present in the picture of the national mentality and pass through all its musical reflection, in this case realised by romantic expressive means.

In Xian Xinghai's Chinese cantata «Huanghe», the national-heroic is presented as a generalised collective, symbolised by the Great Yellow River, which causes constant destruction as a result of water overflowing its banks, but at the same time, the floods of the «Huanghe» make the land fertile, thus giving the possibility of harvests. But above this is a higher semantics – the national unity of the Chinese lands from Tibet to the Yellow Sea by the Great River, which is reflected in the cantata by a combination of romantic and expressive impressionistic means, which has its origins in the mental and contemplative tradition, driven by the Tao idea.

Key words: global information space, «Other», Ukrainian music, Chinese music, national mental picture, musical mentality, heroics, cantata, romanticism, impressionism.

Актуальність проблеми. Творення глобалізаційного суспільства, котре відбувається у наш час, що передбачає «розвиток у людей почуття «постійної включеності» в світовий інформаційний простір і, як наслідок цього, глобалізація свідомості» (Кудлай, 2020: 75) і руйнування усталених формацій, вимагає особливої уваги до національних культур як локальних осередків у світовому соціокультурному просторі – як збереження власних, так і знайомство з тими, що представляють «Іншого».

Одним із засобів проникнення до внутрішнього світу іншої нації є вивчення її музичної культури, кроскультурні і компаративні дослідження певних явищ з точки зору не тільки спільного і відмінного, але й увиразнення музично-семантичної і виражальної специфіки «Свого» та «Іншого». Подібну спробу здійснимо у представленій статті, аналізуючи відображення героїчного в українській та китайській музично-ментальних картинах на прикладі творів, в яких, на думку авторки, показово втілено специфіку національного мислення вказаних

народів, – кантати «У неділеньку у святую» Кирила Стеценка та «Хуанхе» Сянь Сінхая.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Музична спадщина Кирила Стеценка, якій свого часу присвятили праці Наталія Горюхіна та Леніна Єфремова (1950), Лю Пархоменко (1963), Степан Лісецький (1977) та інші музикознавці, сьогодні по-новому відкрилася у зв'язку з вагомою духовною спадщиною композитора, відроджену у період державної Незалежності України, а також у суголосі з тими національно-ментальними сенсами, крізь призму яких можемо сьогодні трактувати творчість мистця. Серед останніх праць, в яких аналізується творчість композитора, – монографія Лю Пархоменко (2009), статті Ольги Коменди (2020) та ін.

Інформація про творчість китайського композитора Сянь Сінхая актуалізована в українському музикознавстві, насамперед, у зв'язку із вказаним твором – дисертаційне дослідження Хуан Лея про специфіку пасторалі в музиці, в якому один із головних фокусів уваги зосереджено на кантаті «Хуанхе» («Пастораль...»),

2021), у тому числі – на відображенні у творі героїчного аспекту (Хуан Лей, «Героїчна пас-тораль...», 2021) та ряд ін. Фортепіанний концерт, створений на основі кантати «Хуанхе», аналізується у праці Чунья Чанга (Chunya Chang, 2017). Натомість, у представленій статті спробуємо розглянути вказані кантати в аспекті компаративістики.

Мета статті – виявити специфічні риси відображення героїки в українській і китайській музично-ментальних картинах на прикладі кантат «У неділеньку у святу» Кирила Стеценка та «Хуанхе» Сянь Сінхая.

Виклад основного матеріалу. Музичні звернення до творчості Кобзаря сформувавши величезну музичну шевченкіану, одним із яскравих прикладів якої є написана у 1918 році кантата-поема Кирила Стеценка «У неділеньку у святу» для чоловічого хору, соло баритона і фортепіано, яка у тому ж році була опублікована у видавництві «Дніпросоюзу». Музичний опус створений за однойменним віршем Тараса Шевченка. Візія поета, втілена у славетному «Кобзарі», що створила континуальний зв'язок «і мертвих, і живих, і ненароджених земляків...», показала «український рай» та «українське пекло», водночас, через Слово викресала образи національних архетипів.

Прикметно, що лицарська тематика кантати втілювалася композитором у період розпалу національно-визвольних змагань і майже одночасно із написанням ескізів музики до драми Тараса Шевченка «Гайдамаки» (1919–1921). Інструментування драматичних картин К. Стеценка «Гайдамаки» і кантати «Шевченкові» було здійснено Рейнгольдом Гліером. На то час Кирило Стеценко вже був автором кантат «Слава Лисенку» (1903), «Рано-вранці новобранці» (1904), «Єднаймося» (1910), «Шевченкові» (1910). Поема «У неділеньку у святу» також отримала літературно-музичне втілення в однойменних опері Олександра Білаша (1965), кантаті Антіна Рудницького (1974) (Муха, 2004) та ін.

Вірний романтичним традиціям, вже представленим у поетично-музичному дискурсі Шевченка та Лисенка, Стеценко втілює Кобзареве Слово у жанрі кантати-поєми, що вирізняється значно розвиненішою драматургією поряд із попередніми ювілейними прославними кантатами мистця. Сформований із ряду

відносно завершених епізодів, що укладаються у два розділи (перший – розповідь оповідача, другий – пряма мова арії баритона Івана Лободи), цей твір, словами Алли Терещенко, є кантатою-поемою зі сценічною драматургією і наближеністю до оперних й ораторіальних форм, що досягається прагненням створити подієву драматургію із конкретизованою розповідністю, психологічними портретами героїв і зображальністю (Терещенко, 1975: 16). Такими засобами композитор сповна розкриває усі психологічні нюанси та реалістичні деталі подій у Чигирині в XVI столітті, які лягли в основу сюжету вірша «У неділеньку у святу», написаного Кобзарем 1848 року в Аральській експедиції. Тут зображено сцену обрання гетьмана Павла Кравченка-Наливайка, що відповідає історичній постаті Северина Наливайка (Павлом він названий в «Истории русов»), та вигадану поетом історію відмови від гетьманства Івана Лободи, як Тарас Шевченко назвав козака Григорія Лободу, про що знаходимо відомості у виданні творів поета (Шевченко, 2003: 641–642). Постать Северина Наливайка згадується Тарасом Шевченком у драмі «Назар Стодоля», трагедії «Микита Гайдай», поемах «Гайдамаки» і «Тарасова ніч» (Шевченко, 2003: 642). У вірші ж «У неділеньку у святу» історичні події переплетені з легендами, що є характерним явищем літературного романтизму.

Яким же показаний лицарсько-козацький архетип у літературно-музичному дискурсі Тараса Шевченка – Кирила Стеценка? Першу частину вірша присвячено опису картину сходу на віче, де проакцентовано роль священництва – «у неділеньку у святу... / з усіх церков громада йде / І громада покладає / Земніє поклони... Святого Бога просить, хвалить, / Щоб дав їм мудрості дознати, Гетьмана доброго обрати...» (Шевченко, 2003: 145), що створює урочисто-пафосну картину громадського зібрання і підкреслює вагомість події. Друга ж частина є монологом Лободи, який дякує за пошану, та відмовляється від гетьманства на користь Наливайка: «Не мені тепер, старому, / Булаву носити. / Нехай носить Наливайко Козак на славу...» (Шевченко, 2003: 146).

Кирило Стеценко слідує точно за поетичним текстом, підкреслюючи його вузлові смислові моменти та акцентуючи пошану до «лицаря старого» Лободу та надію громади на нового моло-

дого гетьмана Наливайка – «завзятого молодця, преславного запорожця», посилюючи відчуття урочистості фресковим літературно-музичним викладом в характері народних історичних пісень і дум та з імітацією символу урочистості – церковних дзвонів, а у ключових кульмінаційних моментах – з використанням імітаційності у хоровій партії (як, наприклад, послідовність хорових імітаційних епізодів-фугато «і одногласно, одностайне громада вибрала гетьмана», «у труби затрубили, дзвони задзвонили», «гетьман старий ридас» перед кульмінаційним соло Лободи, а також «громада хмелем загула, у дзвони задзвонили» після вказаного соло).

Головним музичним матеріалом, що символізує лицарський архетип, є українська дума – жанр, безпосередньо пов'язаний із козацьким бароко в музиці, оспівуванням подвигів і поразок у суворій борні, звитяги і трагічності її героїв. Це використання речитативної ритміки дум у трансформованому вигляді, що дозволяє уникнути цитатності, а також характерної для думної сфери епічності, поміркованої розповідності. Народна пісенність представлена й оригінальними взірцями лірико-епічного складу, які композитор переосмислює у напрямку створення суворо-героїчної образності кантати, як, наприклад, «Тече річка невеличка з вишневого саду», що лягла в основу першої теми. Змальовуючи козацький архетип, Кирило Стеценко відходить від кордоцентрично-трагічного його трактування, в цілому дуже характерного для Шевченкової візії козацької України, а показує його у всій величі Лицаря. Таке враження створює вже згадана перша тема «У неділеньку у святую», що розпочинається у низькому регістрі та звучить у «суворому» натуральному мінорі в діатонічно-епічному складі, нагадуючи прадавні розспіви.

Велична суворість українського лицарства експонуються і в наступних темах кантати, як, наприклад, «З святими корогвами», «Замовкли гармати, онімили дзвони» та ін. Кульмінацією героїчного архетипу лицаря-козака є арія славного, шляхетного воїна Івана Лободи «Спасибі вам, панове-молодці» у другому розділі, де водночас втілюється віра у доблесть і честь новообраного гетьмана Павла Кравченка-Наливайка, як і інших нащадків славних предків – молодого козацтва. Апофеозом лицарського архетипу є гімн у славу Наливайка

«Громада хмелем загула» в супроводі імітованих альтерованими септакордами дзвонів. Описана велич лицарства – за суттю реалізованого воле-первня, відтіняється ліричним відступом у сферу кордо-первня перед кульмінацією твору, презентованого гостро-дисонуючим епізодом «Гетьман старий ридас», присвяченого старому козаку Лободі, якому пропонують довірити гетьманство. Але цей відступ тимчасовий, що ще більше посилює домінуючу героїчну лінію драматургії кантати.

У цілому, кантата-поема «У неділеньку у святую» в літературно-музичному дискурсі розкриває героїзм українського лицарського архетипу в його величі та, що є менш важливо, – братерській одностайності в прийнятті рішень, що було актуальним у часи написання кантати-поєми (1918) та й протягом усієї української історії, відомої сумною приповідкою національного розбрату «де два українці, там три гетьмани». Отож, кращі риси українського героїчного архетипу привнесені у літературно-музичний дискурс твором Шевченка – Стеценка, – риси, актуальні й у сьогоденні.

Сянь Сінхай (1905–1945) – один із знакових китайських композиторів першої половини ХХ століття, вихованець Поля Дюка у Паризькій консерваторії (1934), чийм ім'ям названі консерваторія та концертний зал у Гуанчжоу, автор «Китайської рапсодії», двох програмних симфоній, двох кантат (друга – «Спів виробничого руху»), більш як трьохсот пісень, музики до низки кінофільмів та інших творів (Smith, 2003). Попри яскраві прокомуністичні програми творів, зумовлені, політичними тенденціями того часу, творчість Сянь Сінхая відкрила академічну сторінку китайської музики, основу на синтезі європейських класичних хорових, інструментальних, жанрових, формотворчих, тонально-гармонічних традицій та етнічної чуттєвості, образності, специфічних ладовості та вибраного інструментарію.

Кантата «Хуанхе» за поемою Гуан Вейжання є одним із найбільш вагомих і популярних творів, разом із однойменним фортепіанним концертом, який виник як транскрипція кантати, здійснена піаністом Ін Ченцзуно (про вказаний концерт див. працю Чунья Чанга (Chunya Chang, 2017)).

Твір вирізняється особливим масштабом і складається із восьми частин, які об'єднані

єдиним змістом – у кожній із них по-різному втілено характеристику Жовтої ріки. У кантаті використано подвійний оркестру, а також застосовано специфічні етнічні інструменти – це піпа та низка ударних інструментів. Композитор застосовує виразальні можливості різних хорових складів, так, наприклад, у першій, четвертій, сьомій, восьмій частинах використовується повний склад мішаного хору, в окремих частинах звучать жіночий хор, соло тенора, баритона сопрано та ін.

У цілому, твір є типовим взірцем кантатно-ораторіального жанру, характерного для західно-європейської традиції, – із вагомим драматургічним розвитком, масштабністю звукових полотен, які творить велика кількість виконавців. Особливою є партія читця, який відтворює образ Поета, котрий оповідає про минуле, пов'язане з Хуанхе та історією Китаю та здійснює вагомий вплив на драматургічний розвиток твору, починаючи від нагадування про «часи, коли ми боролись за наше життя на ось цій ріці» та порівняння боротьби із «величними хвилями». Нагадаємо, що аналогічні прийоми застосовуються і в українській музиці, як, наприклад, в опері Мирослава Скорика «Мойсей» (Поет-Пророк), у сценічному дійстві Євгена Станковича «Страсті за Тарасом» для читця, хору, оркестру та балету, та низці інших творів.

Водночас у кантаті «Хуанхе» чуємо національні китайські звучання, які створюються, насамперед, колоритною етнічною ладовістю з використанням пентатонічних звучань, а також специфічними народними інструментами, такими як названий вище піпа та ін. У результаті, в річищі європейського кантатно-ораторіального жанру з'являється твір, який має особливий китайський національний колорит та в якому тонким імпресіоністичним звукописом змальовано колоритні пейзажі Китаю, передано рух вод Жовтої ріки, а також з романтичним піднесенням та особливою східною споглядальністю описано ставлення автора до Хуанхе як джерела життя і символу батьківщини.

У цілому, у творі вирізняються такі образно-семантичні сфери, кожна з яких зі свого боку додає певного відтінку у загальну концепцію героїки, виражену у творі колективним первнем, асоційованим з китайським народом: переможна піднесеність (як, наприклад, у першій частині «Пісня човнярів на Хуанхе»), яку Хуан

Лей метафорично порівнює з початком першої частини «Пісні про Землю» Густава Малера («Пастораль...», 2021: 120); трагедійно-драматичний відтінок героїзму (шоста частина «Скорбота Хуанхе»); колективно-маршовий героїчний первінь (сьома частина «Захистимо Хуанхе»); патріотично-героїчним первнем, пов'язаним із важливими для даосистської ментальності природними стихіями («Люте ревіння хвиль Хуанхе») та ін. Вказана образність поєднується з особливою східною споглядальністю (друга частина «Ода річці Хуанхе»), імпресіоністичною пейзажністю, створеною вишуканими фактурними та тембральними засобами (третя частина «Води підіймаються» з соло пі-пи), проникненням у всі частини ліричної споглядальності як питомої риси даосизму.

Висновки і перспективи подальших досліджень. У результаті проведеного дослідження приходимо до висновку, що в українській кантаті Кирила Стеценка «У неділеньку у святую» за віршем Тараса Шевченка, написаним у стилі народної думи, яскраво змальовано громадську єдність козаків, яка відображена у музиці як колективна національна героїка, братерська велич протрактована як духовна основа козацтва. Проте, цей колективний первінь відтіняється крізь категорію індивідуального – душевного стану героя, сердечних переживань про користь громаді та особистої етики служіння козацькому братству. Це той розвинений індивідуалізм і тонка чуттєвість, які на глибинному софійно-кордоцентричному рівні присутні в картині національної ментальності та проходять крізь усе її музичне відображення, у даному випадку здійснене романтичними виразальними засобами.

У китайській кантаті Сянь Сінхая «Хуанхе» національно-героїчне подається як узагальнено-колективне, символом якого є Велика Жовта Ріка, що здійснює постійні руйнування внаслідок виходу води з берегів, але водночас, розливи Хуанхе роблять землі родючими, даруючи таким чином можливість врожаїв. Та понад цим стоїть вища семантика – національного єднання Великою рікою китайських земель від Тибету до Жовтого моря, що відображається у кантаті поєднанням романтичних та виразноживописних імпресіоністичних засобів, що має витоки у ментально-споглядальній традиції, зумовленій ідеєю Дао.

Повертаючись до задекларованої у статті проблеми збереження національних культур як локальних осередків у світовому соціокультурному просторі, вважаємо, що перспективи

подальших досліджень полягають у подальшому вивченні культури «Іншого» у широкій палітрі множинних явищ музичного мистецтва.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Горюхіна Н., Єфремова Л. К. Г. Стеценко. Київ : Музична Україна, 1950. 29 с.
2. Кудлай І. Глобальний інформаційний простір сучасності. *Філософія та гуманізм*. Одеса, 2020. Вип. 1 (11). С. 67–80. URL : <http://dspace.opu.ua/jspui/handle/123456789/12113> (15.12.2024).
3. Лісецький С. Риси стилю творчості К. Стеценка. Київ : Музична Україна, 1977. 124 с.
4. Коменда О. Кирило Стеценко: індивідуальний стиль як чинник творчого універсалізму. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. Київ, 2020. № 127. С. 7–26.
5. Пархоменко Лю. Кирило Григорович Стеценко. Київ : Мистецтво, 1963. 232 с.
6. Пархоменко Лю. Кирило Стеценко. Київ : Музична Україна, 2009. 390 с.
7. Хуан Лей. Пастораль в музиці: історико-типологічний та виконавський аспекти : дис. ... доктора філософії : 025. Харків, 2021. 209 с.
8. Хуан Лей. Героїчна пастораль та її національно-стильова рецепція у кантаті Сянь Сінхая «Хуанхе». *Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти*. Харків, 2021. Вип. 58. С. 125–149.
9. Муха А. Композитори України та української діаспори : довідник. Київ : Музична Україна, 2004. 352 с.
10. Терещенко А. Українська радянська кантата і ораторія (1945–1974). Київ : Наукова думка, 1975. 176 с.
11. Шевченко Т. Зібрання творів : У 6 т. Київ : Наукова думка, 2003. Т. 2 : Поезія 1847–1861. 784 с. URL : <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev261.htm> (15.11.2024).
12. Smith N. Conductor's Notes: Xian Xinghai Yellow River Cantata. *Beijing International Festival Chorus*. 20 September 2003. URL : https://beijingifc.org/?option=com_content&task=view&id=8&Itemid=36 (25.11.2024).
13. Chunya Chang. The Yellow River Piano Concerto: a pioneer of western classical music in modern China and its socio-political context. *The University of Alabama*. Tuscaloosa, 2017. 74 p. URL : <http://ir.ua.edu/handle/123456789/3378> (28.11.2024).

REFERENCES:

1. Horiukhina, N., Yefremova, L. (1950). K. H. Stetsenko [K. H. Stetsenko]. Kyiv [in Ukrainian].
2. Kudlai, I. (2020). Hlobalnyi informatsiynyi prostir suchasnosti [Global information space of the present. Philosophy and humanism]. *Filosofia ta humanism*, 1 (11), 67–80. URL: <http://dspace.opu.ua/jspui/handle/123456789/12113> (15.12.2024) [in Ukrainian].
3. Lisetskyi, S. (1977). Rysy stylu tvorchosti K. Stetsenka [Features of K. Stetsenko's style]. Kyiv [in Ukrainian].
4. Komenda, O. (2020). Kyrylo Stetsenko: indyvidualnyi styl yak chynnyk tvorchoho universalizmu [Kyrylo Stetsenko: individual style as a factor of creative universalism]. *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho*, 127, 7–26 [in Ukrainian].
5. Parkhomenko, Liu. (1963). Kyrylo Hryhorovych Stetsenko [Kyrylo Hryhorovych Stetsenko]. Kyiv [in Ukrainian].
6. Parkhomenko, Liu. (2009). Kyrylo Stetsenko [Kyrylo Stetsenko]. Kyiv [in Ukrainian].
7. Khuan, Lei. (2021). Pastoral v muzytsi: istoryko-typolohichni ta vykonavskiy aspekty [Pastoral in Music: Historical, Typological and Performing Aspects] : PhD : 025. Kharkiv [in Ukrainian].
8. Khuan, Lei. (2021). Heroichna pastoral ta yii natsionalno-stylova retseptsiia u kantati Sian Sinkhaia «Khuankhe» [Heroic Pastoral and its National and Stylistic Reception in Xian Xinghai's Cantata Huanghe]. *Problemy vzaiemodii mystetstva, pedahohiky ta teorii i praktyky osvity*. 58, 125–149 [in Ukrainian].
9. Mukha, A. (2004). Kompozytory Ukrainy ta ukrainskoi diaspory [Composers of Ukraine and the Ukrainian diaspora]. Kyiv [in Ukrainian].
10. Tereshchenko, A. (1975). Ukrainska radianska kantata i oratoriia (1945–1974) [Ukrainian Soviet cantata and oratorio (1945–1974)]. Kyiv [in Ukrainian].
11. Shevchenko, T. (2003). Zibrannia tvoriv [Collected works] : U 6 t. Kyiv. T. 2 : Poeziia 1847–1861. URL : <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev261.htm> (15.11.2024) [in Ukrainian].
12. Smith, N. (2003). Conductor's Notes: Xian Xinghai Yellow River Cantata. *Beijing International Festival Chorus*. 20 September. URL : https://beijingifc.org/?option=com_content&task=view&id=8&Itemid=36 (25.11.2024) [in English].
13. Chunya, Chang. (2017). The Yellow River Piano Concerto: a pioneer of western classical music in modern China and its socio-political context. *The University of Alabama*. Tuscaloosa. URL: <http://ir.ua.edu/handle/123456789/3378> (28.11.2024) [in English].

УДК 784.08:001.82

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-5>

Микита КОНОВАЛОВ

аспірант кафедри музикознавства та музичної освіти, Київський столичний університет імені Бориса Грінченка, вул. Бульварно-Кудрявська, 18/2, м. Київ, Україна, 04053

ORCID: 0009-0001-0399-8668

Бібліографічний опис статті: Коновалов, М. (2024). Концептуальний альбом як вокальний цикл: особливості музично-драматургічної цілісності. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 32–38, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-5>

КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ АЛЬБОМ ЯК ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ: ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНО-ДРАМАТУРГІЧНОЇ ЦІЛІСНОСТІ

Мета дослідження. У роботі розроблено теоретичне підґрунтя вивчення принципів циклізації в концептуальних альбомах, що розширює методологічний інструментарій аналізу музики неакадемічної традиції. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні теоретичного, аналітичного та компаративного методів, які дали можливість окреслити принципи організації циклу в концептуальних альбомах. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що на основі методології, розробленій в академічному музикознавстві, було встановлено принципи циклізації концептуальних альбомів та виокремлено їх ознаки. **Висновки.** Завдяки розробкам українських дослідниць Н. Говорухіної, Л. Горелік та І. Палкіної, які заклали підвалини вивчення академічних вокальних циклів та концептуальних альбомів з позиції їх музичної цілісності, ми можемо виявити особливості циклізації концептуальних альбомів. Серед екстрамузичних чинників виділимо сюжетний та безсюжетний принципи організації циклу, де перший наближає концептуальний альбом до рок-опери. Проте для концептуальних рок-альбомів більш характерною є відсутність сюжетної лінії, а текстова складова здебільшого є відображенням особистих переживань ліричного героя. Екстрамузичні чинники, такі як сюжетна лінія, змалювання персонажів і використання поетичних текстів, в академічній і рок-музиці мають суттєві відмінності: для останньої характерні менш розвинені сюжети, рок-виконавці доволі рідко звертаються до класичної поезії, оскільки вони одночасно є авторами тексту й музики. Найважливішими серед інтрамузичних чинників циклізації є принцип контрасту між піснями, наскрізний розвиток та композиційні арки, які є спільними для академічних вокальних циклів і концептуальних рок-альбомів та забезпечують їх цілісність у музичному плані. Відзначимо близькість концептуальних альбомів з іншими жанрами академічної музики, зокрема оперою та кантатою, що дозволяє їх розглядати у контексті міжжанрової взаємодії.

Ключові слова: академічна музика, рок-музика, вокальний цикл, концептуальний альбом, принципи циклізації.

Mykyta KONOVALOV

Postgraduate Student at the Department of Musicology and Music Education, Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University, 18/2 Bulvarno-Kudryavska Str., Kyiv, Ukraine, 04053

ORCID: 0009-0001-0399-8668

To cite this article: Konovalov, M. (2024). Kontseptualnyi albom yak vokalnyy tsykl: osoblyvosti muzychno-dramaturhichnoi tsilisnosti [Conceptual album as a vocal cycle: features of musical and dramatic integrity]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 32–38, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-5>

CONCEPTUAL ALBUM AS A VOCAL CYCLE: PECULIARITIES OF MUSICAL AND DRAMATIC INTEGRITY

The purpose of the research. The paper develops a theoretical basis for studying the principles of cycling in conceptual albums, which expands the methodological tools for analysing music of the non-academic tradition. **The research methodology** consists in the application of theoretical, analytical and comparative methods, which made it possible to outline the principles of cycle organisation in conceptual albums. **The scientific novelty** of the study is that, based on the methodology developed in academic musicology, the principles of cycling in conceptual albums were established and their features were identified. **Conclusions.** Thanks to the works of Ukrainian researchers N. Hovorukhina, L. Horelik and I. Palkina, who laid the foundations for the study of academic vocal cycles and concept albums from the standpoint of their musical integrity, we can identify the specifics of concept album cycling. Among the extra-musical factors, we can

single out the plot and plotless principles of cycle organisation, where the former brings the concept album closer to a rock opera. However, conceptual rock albums are more characterised by the absence of a storyline, and the lyrics are mostly a reflection of the lyrical protagonist's personal experiences. Extramusical factors, such as storyline, characterisation and the use of poetic texts, have significant differences in academic and rock music: the latter is characterised by less developed plots, and rock performers rarely refer to classical poetry, as they are both authors of lyrics and music. The most important intramusical factors of cycling are the principle of contrast between songs, through development and compositional arches, which are common to academic vocal cycles and conceptual rock albums and ensure their musical integrity. We note the closeness of conceptual albums to other genres of academic music, in particular opera and cantata, which allows them to be considered in the context of intergenre interaction.

Key words: *academic music, rock music, vocal cycle, conceptual album, principles of cycling.*

Актуальність теми дослідження. Сучасна музика характеризується активною взаємодією різноманітних стилів, течій і напрямів, в тому числі й тими, які знаходяться на перехресті академічної музики та року. В умовах втрати чітких кордонів між різними жанровими та стилістичними системами зростає необхідність у глибокому та всебічному аналізі музичних жанрів, форм та структур, що виникають у результаті цього взаємопроникнення. Важливе місце серед музичних жанрів посідають вокальні цикли, які сформувалися в академічній музиці у XIX столітті, а у XX столітті були адаптовані представниками неакадемічних напрямів, передусім, представниками рок-музики. Вивчення принципів циклізації вокальних циклів має стати підґрунтям для порівняльного аналізу між творами, що репрезентують різні музичні напрями, адже попри наявність значних відмінностей у підходах до композиції та принципах музичної інтерпретації, академічні вокальні цикли та концептуальні альбоми мають багато спільних елементів в організації цілого, зокрема наскрізний розвиток, повторення тематичного матеріалу, наявність концептуальних одиниць.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичні підвалини циклізації вокальних творів в українській науці розроблено Н. Говорухіною (Говорухіна, 2009) та Л. Горелік (Горелік, 2006), які виділили основні параметри їх циклізації у композиційному та виконавському аспектах. Принципи організації академічних вокальних циклів буде детально розглянуто нижче. Значно рідше музикознавці звертаються до проблем циклізації у жанрах неакадемічної музики. У роботах науковців, що досліджують музику неакадемічної традиції, передусім рок-мистецтво (праці А. Андреева (Андреев, 2014), І. Вавшко (Вавшко, 2019), А. Комлікова (Комлікова, 2016), В. Овсянников (Овсянников, 2019), І. Палій (Палій, 2012), Д. Терентьев (Терентьев, 2018), В. Тормахова (Тормахова,

2019)), питання циклізації не підіймалися. З українських досліджень відзначимо дисертацію І. Палкіної (Палкіна, 2017), яка у роботі окреслила основні параметри концептуального рок-альбому та здійснила спробу спроектувати принципи академічного вокального циклу на рок-музику. Втім, у її роботі дана проблематика не була в центрі дослідження, а тому її розробки в цьому напрямі потребують продовження та поглиблення.

Мета статті полягає в розробці теоретичного підґрунтя вивчення принципів циклізації в концептуальних альбомах, що розширює методологічний інструментарій аналізу музики неакадемічної традиції.

Виклад основного матеріалу. Циклічність як спосіб організації музичного цілого є надбанням академічної музики, а тому принципи циклізації розроблялися науковцями, що досліджували композиторську творчість XIX–XX століть. Найважливішими працями, що мають теоретико-методологічне значення, є роботи Н. Говорухіної та Л. Горелік, основні положення яких розглянемо більш детально у проєкції на рок-музику.

Харківська дослідниця Н. Говорухіна виділяє інтрамузичні фактори циклоутворення у вокальному циклі, які «здійснюються за допомогою: принципу контрасту, який є вихідним у створенні образної багатоплановості; наскрізного розвитку, який забезпечує цілісність відмінностей у циклі як багаточастинній композиції; семантичних та композиційних “арок” між частинами, які можуть виникати на різному змістовному та технологічному рівнях – від жанрових до тематичних, ладо-тональних, фактурних, темпових, ритмічних, динамічних, артикуляційних тощо. Усі ці засоби діють не окремо, а лише в системній єдності, при якій можливі найрізноманітніші їх модифікації за умов збереження загальної цілісності» (Говорухіна, 2009, с. 7). Серед екстрамузичних дослід-

ниця виділяє загальну тематику циклу, наявність персонажів або їх множинність, звертання композиторів до творчості відомих поетів, особливості циклізації поетичних текстів, якщо вони також утворювали цикл, жанрові і структурні характеристики літературних джерел, сюжетна оповідальність або відхід від неї у суб'єктивну образність. Окрім того, Н. Говорухіна зазначає, що вокальний цикл має «музичний сюжет», який базується на таких універсальних для художнього тексту принципах як виокремлення найважливішого елемента тексту, встановлення його меж, підкреслення їх меж за допомогою специфічних музично-мовних засобів (Говорухіна, 2009, с. 7–8). Вона пропонує власну дефініцію вокального циклу, зазначаючи, що «це сюжетоподібна музично-поетична композиція, тип якої залежить від характеру зв'язку з поетичним суб'єктом і реалізується у створеному ним художньо-текстовому просторі-часі, що охоплює всі ознаки циклоутворення – від архетипів буттєвої циклізації до специфічних музичних засобів її втілення у “термінах мови” музики» (Говорухіна, 2009, с. 8). Н. Говорухіна вказує і на важливість у циклотворенні не лише поета і композитора, а й виконавця-інтерпретатора, який на основі авторського тексту емоційну програму виконання, спрямовану на слухачів (Говорухіна, 2009, с. 8).

Отже, дослідниця виокремила специфіку вокального циклу на основі музики академічної традиції. Авторка намагається побудувати концепцію, що охоплює всі вокальні цикли, однак не враховує, що деякі з них можуть не відповідати повністю запропонованим принципам, наприклад, авангардні або експериментальні твори, де контраст чи лірична лінія не є домінуючими, або ж музика неакадемічної традиції. Якщо говорити про концептуальні альбоми як різновид вокального циклу неакадемічної музики, то вкажемо на ті засади, відзначені дослідницею, які актуальні як музиці академічній, так і неакадемічній традиції. Повністю збігаються музичні чинники, виділені Н. Говорухіною, а саме принципу контрасту, наскрізний розвиток, семантичні та композиційні “арки” між частинами, які діють в системній єдності.

Значно більші відмінності полягають в екстрамузичних чинниках. Якщо загальна тематика циклу та сюжетна оповідальність або відхід від неї у суб'єктивну образність, а також

наявність «музичного сюжету» є також відповідними, то такі параметри як наявність персонажів або їх множинність, звертання композиторів до творчості відомих поетів, особливості циклізації поетичних текстів, жанрові і структурні характеристики літературних джерел збігають далеко не повністю. Наявність персонажів та сюжетний принцип для рок-альбомів в цілому не характерний, за винятком рок-опер, які фактично є концептуальними альбомами з розгорнутим сюжетом та сценічною дією, однак рок-опера виходить за межі «чистої» камерно-вокальної музики і є зразком міжжанрової взаємодії. Дуже рідко рок-музиканти звертаються до класичної поезії, практично ніколи в концептуальних альбомах. Рок-музиканти віддають перевагу власним текстам, які є відгуком на актуальні проблеми сучасності, де авторство належить не одній людині, а усім або кільком учасникам гурту. У випадку, коли тексти пісень належать одному автору, формально збігаючись з академічним вокальним циклом, він не є «автономною», «чистою» поезією, а відразу ж передбачає музичне втілення і не мислиться як окремий літературний твір, а часто не має художньої цінності поза музичним втіленням. Ліричний герой у рок-музиці зазвичай ототожнюється із самим виконавцем, де фронтмен виступає як оповідач від імені всього гурту. Це додає щирості і відвертості їхньому виконанню, оскільки музиканти висловлюють власні думки та почуття.

Отже, формотворення та циклізація академічного вокального циклу та концептуального альбому є подібним в інтрамузичних складових, однак лише частково збігаються в екстрамузичних, що пов'язано з відмінністю базових засад рок-музики як творчості менестрельного типу, де виконавець/виконавці та автор/автори виступають в одній особі, не передбачаючи інтерпретатора як посередника між автором і публікою.

Одеська науковиця Л. Горелік визначає особливості виконавської інтерпретації камерно-вокального циклу. Вона розглядає його в єдності типологічних і смислових характеристик та історичним розвитком поняття камерності в європейській музиці; зазначає гнучкість характеристик жанру, що проявляються як у кількості частин у циклі, так і у свободі вибору фабули-концепції твору та варіатив-

ності виконавського складу; вказує на взаємодію камерно-вокального циклу з іншими жанрами, зокрема оперою, симфонією, кантатою; визначає відкритість та варіативність структурних характеристик, що сприяє виникненню «виконавських вокальних циклів», адаптованих до тембрових особливостей конкретного співацького голосу; вказує на принципову різницю між оперним і камерним вокалом; зазначає, що камерно-вокальний цикл посідає проміжне положення між окремими вокальними творами та масштабними вокально-сценічними композиціями (Горелік, 2006, с. 10–11).

Дослідниця зосереджує увагу на виконавському аспекті камерно-інструментальної музики, а тому розглядає вокальний цикл крізь призму його виконавської інтерпретації, менше приділяючи увагу питанням циклізації. Із виділених нею шести параметрів лише два, на нашу думку, є універсальними, а не лише стосуються музики академічного типу, а саме варіативність у кількості частин циклу та зв'язок з іншими жанрами, зокрема з оперою, симфонією, кантатою. Наприклад, різниця між оперним та камерним вокалом або орієнтація на темброві характеристики співацького голосу для рок-музики є неактуальною. Варіативність у кількості частин циклу відображає як творчі ідеї авторів, так і прагнення до експериментів у музиці, дозволяючи створювати різноманітні за формою та змістом концептуальні альбоми. Прикладом можуть бути альбоми «The Wall» гурта «Pink Floyd», який складається із 26 композицій, «The Black Parade» гурта «My Chemical Romance» із 14 пісенними творами, концептуальний альбом Девіда Боуї «The Rise and Fall of Ziggy Stardust and the Spiders from Mars», що має 11 композицій.

Щодо зв'язків з іншими жанрами, то концептуальні альбоми є підґрунтям рок-опери, відрізняючись від останніх лише відсутністю розгорнутого сюжету, сценічної дії та речитативів між номерами. Саме тому часто вони отримують сценічне втілення. Наприклад, концептуальні альбоми «American Idiot» гурту «Green Day» та «Tommy» гурту «The Who» спочатку були перероблені у рок-опери, а пізніше мюзикли. Вони спираються на засади оперної драматургії, яка адаптована до особливостей рок-музики. Зв'язки симфонії та кантати із концептуальними альбомами є менш характерними, на від-

міну від камерно-вокального циклу. Кантата є жанром, де хорова музика відіграє важливу роль. І хоча в рок-операх також бувають хорові епізоди, генетично вони пов'язані саме з оперою, а не кантатою, тож зв'язків концептуальних альбомів з кантатою немає. Щодо симфонії, то це є суто інструментальний жанр, і він є співвідносним із інструментальними концептуальними альбомами, хоча останні ближчі до сюїти, ніж до симфонії. Класичні концептуальні альбоми хоча й можуть містити інструментальні композиції, в основному зосереджуються на піснях із текстами, які є важливою частиною їх концепції, бо саме текст в них відіграє ключову роль у розкритті ідеї.

Отже, у роботі Л. Горелік актуалізовано такі аспекти циклізації камерно-вокального циклу як варіативність його структури і, що найважливіше, зв'язки з іншими жанрами, що споріднює академічний вокальний цикл і концептуальний альбом і стає методологічним підґрунтям вивчення останнього.

Київська дослідниця І. Палкіна чи не вперше робить спробу окреслити риси концептуального альбому в українському музикознавстві. Вона спирається на здобутки вчених, у тому числі й зарубіжних. Коротко висвітливо найголовніші позиції її роботи. Вона зазначає, що відповідно до класифікації вокальних циклів К. Ручьєвської, рок-альбоми належать до першого типу циклів, що характеризуються слабким типом зв'язку між його елементами і спирається на стиль епохи, жанровий і національний стилі, а в деяких випадках – на авторський стиль (Палкіна, 2017, с. 74). Дослідниця згадує концепцію Д. Іванова, який структурує рок-альбом, виділяючи головну пісню, композиції, що стоять відповідно у сильних та відносно-слабких позиціях. Вона вважає, що такий підхід є комерційним, де пісні поділяються на «хіти» та «прохідні», а тому розширює розуміння концептуального альбому. І. Палкіна зазначає що у рок-альбомі, на відміну від альбому-збірки, зазвичай можна спостерігати контакти між композиціями та рівнями в цілому, де пісні підбираються одна до одної для створення цілісного та концептуального циклу (Палкіна, 2017, с. 74). Дослідниця дає дефініцію концептуального альбому, зазначаючи, що в ньому «всі представлені композиції об'єднані загальною ідеєю: музичною, композиційною, драматур-

гічною, тощо. Усі композиції такого альбому є складовими однієї сюжетної лінії, яка і є концепцією» (Палкіна, 2017, с. 74).

І. Палкіна класифікує концептуальні альбоми як цикли пісень, що об'єднують закінчені за формою пісні, які підпорядковані єдиному художньому задуму, і у цих циклах при поєднанні поєднані його елементи набувають нової якості (Палкіна, 2017, с. 80–81). Дослідниця вважає, що поетичні взаємозв'язки композицій розширюють смислові межі циклу у вокальній музиці, що відрізняє його від інструментальної музики. Перший тип циклізації пов'язаний з літературним першоджерелом, де єдина ідея або тема глибше проявляється через текст, ніж музику, а музична складова здебільшого обмежується стилістичною узгодженістю (Палкіна, 2017, с. 81). Концептуальний альбом другого типу передбачає чітко виражену сюжетну лінію, де кожен трек є частиною єдиної історії, тим самим наближаючись до рок-опери. Однак у більшості випадків такі альбоми існують поза сценічною постановкою, а сюжетна лінія, в тому числі партії дійових осіб, відтворена вокалістом гурту (Палкіна, 2017, с. 84). Такі твори дослідниця вважає рок-кантатами або рок-ораторіями. Також І. Палкіна розглядає й інструментальні концептуальні альбоми, відносячи їх до рок-сюїт (Палкіна, 2017, с. 99). Отже, концептуальний альбом може бути альбомом з більш загальними тематичними зв'язками між піснями або з чітко вираженою сюжетною лінією, яка дає можливість слухачеві простежити розвиток подій, що розгортаються від однієї композиції до іншої.

У дослідженні І. Палкіної, попри її значний внесок у вивчення концептуального альбому, поняття його музичної єдності відповідно до тематики роботи є недостатньо висвітленим. В аналізі вокальних концептуальних альбомів дослідниця більше акцентує увагу на літературних, драматургічних і поетичних зв'язках між композиціями, ніж на власне музичних аспектах драматургії цілого. Вона наголошує на тематичній або сюжетній єдності, проте мало уваги приділяє саме музичним елементам, які могли б створювати цілісний звуковий образ альбому. У першому типі альбомів, виділеною дослідницею, єдність визначається текстовою ідеєю,

а музична складова розглядається здебільшого як стильова основа. У другому типі альбомів сюжет часто виступає заміником музичної єдності, і хоча композиції пов'язані між собою нарративною історією, у роботі не згадується, як саме музика допомагає її реалізувати, наприклад, через лейтмотиви чи варіативність тем, не простежено, як музична форма та структура окремих композицій підпорядковуються загальній концепції, створюючи єдиний цикл.

Висновки. Завдяки розробкам українських дослідниць Н. Говорухіної, Л. Горелік та І. Палкіної, які заклали підвалини вивчення академічних вокальних циклів та концептуальних альбомів з позиції їх музичної цілісності, ми можемо виявити особливості циклізації концептуальних альбомів. Серед екстрамузичних чинників виділимо сюжетний та безсюжетний принципи організації циклу, де перший наближає концептуальний альбом до рок-опери. Проте для концептуальних рок-альбомів більш характерною є відсутність сюжетної лінії, а текстова складова здебільшого є відображенням особистих переживань ліричного героя. Екстрамузичні чинники, такі як сюжетна лінія, змалювання персонажів і використання поетичних текстів, в академічній і рок-музиці мають суттєві відмінності: для останньої характерні менш розвинені сюжети, рок-виконавці доволі рідко звертаються до класичної поезії, оскільки вони одночасно є авторами тексту й музики. Найважливішими серед інтрамузичних чинників циклізації є принцип контрасту між піснями, наскрізний розвиток та композиційні арки, які є спільними для академічних вокальних циклів і концептуальних рок-альбомів та забезпечують їх цілісність у музичному плані. Відзначимо близькість концептуальних альбомів з іншими жанрами академічної музики, зокрема оперою та кантатою, що дозволяє їх розглядати у контексті міжжанрової взаємодії.

Отже, вивчення концептуальних альбомів як неакадемічного різновиду вокальних циклів розширює розуміння циклізації в музиці, демонструючи, як ці принципи працюють в нових жанрах і стилях, відкриваючи нові можливості для аналізу взаємодії музики, тексту та виконавства в сучасних формах музичної творчості.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Андреев С. В. Композиційні моделі класичного року (на матеріалі творчості гурту The Doors): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2014. 18 с.
2. Вавшко І. В. Музична поетика рок-балади: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2019. 213 с.
3. Говорухіна Н. О. Еволюція вокального циклу та закономірності циклоутворення (на прикладі творів Р. Шумана, Х. Вольфа, А. Шенберга): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський державний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2009. 18 с.
4. Горелік Л. М. Вокальний цикл у жанрово-видовій специфіці камерного співу: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво / Одеська державна музична академія імені А. В. Нежданової. Одеса, 2006. 16 с.
5. Комлікова А. В. Українська рок-опера: традиції та аспекти розвитку: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2016. 183 с.
6. Овсянніков В. Г. Український поп-рок у контексті розвитку популярної музичної культури кінця XX – початку XXI століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 Теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2019. 196 с.
7. Палій І. О. Трансдукція як явище музичної культури (на прикладі фортепіанного циклу М. Мусоргського «Картинки з виставки» і творчості рок-гуртів King Crimson та Pink Floyd): автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво / Харківський національний університет мистецтв імені І. П. Котляревського. Харків, 2012. 16 с.
8. Палкіна І. І. Жанроутворення у рок-мистецтві: міжвидові та внутрішньовидові взаємодії: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 Теорія та історія культури / Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв. Київ, 2017. 214 с.
9. Терентьев Д. Д. Мелодик-рок в музиці 80-х років XX століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 Музичне мистецтво / Національна музична академія України імені П. І. Чайковського. Київ, 2018. 212 с.
10. Тормахова В. Неакадемічна музика: проблеми дефініції та сутнісні виміри. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Мистецтвознавство*. 2019. № 1. С. 21–27.

REFERENCES:

1. Andreev, E. V. (2014). *Kompozytsiini modeli klasychnoho roku (na materiali tvorchosti hurtu The Doors)* [Compositional models of classic rock (on the material of The Doors)]. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotliarevskiy [in Ukrainian].
2. Vavshko, I. V. (2019). *Muzychna poetyka rok-balady* [Musical poetics of the rock ballad]. Candidate's thesis. Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
3. Hovorukhina, N. O. (2009). *Evolutsiia vokalnoho tsykladu ta zakonmirnosti tsykloutvorennia (na prykladi tvoriv R. Shumana, Kh. Volfa, A. Shenberha)* [Evolution of the vocal cycle and regularities of cycle formation (on the example of works by R. Schumann, H. Wolf, A. Schoenberg)]. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: Kharkiv State University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky [in Ukrainian].
4. Horelik, L. M. (2006). *Vokalnyi tsykl u zhanrovo-vydovii spetsyfity kamernoho spivu* [Vocal cycle in the genre-specific specificity of chamber singing]. Extended abstract of candidate's thesis. Odesa: Odesa State Music Academy named after A. V. Nezhdanova [in Ukrainian].
5. Komlikova, A. V. (2016). *Ukrainska rok-opera: tradytsii ta aspekty rozvytku* [Ukrainian rock opera: traditions and aspects of development]. Candidate's thesis. Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].
6. Ovsianikov, V. H. (2019). *Ukrainskyi pop-rok u konteksti rozvytku populiarnoi muzychnoi kultury kintsia XX – pochatku XXI stolittia* [Ukrainian pop-rock in the context of the development of popular music culture of the late 20th – early 21st century]. Candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
7. Palii, I. O. (2012). *Transduktsiia yak yavyshche muzychnoi kultury (na prykladi fortepiannoho tsykladu M. Musorhskoho «Kartynky z vystavky» i tvorchosti rok-hurtiv King Crimson ta Pink Floyd)* [Transduction as a phenomenon of musical culture (on the example of M. Mussorgsky's piano cycle "Pictures at an exhibition" and the works of King Crimson and Pink Floyd)]. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv: Kharkiv National University of Arts named after I. P. Kotlyarevsky [in Ukrainian].
8. Palkina, I. I. (2017). *Zhanroutvorennia u rok-mystetstvi: mizhvydovi ta vnutrishnovydovi vzaiemodii* [Genre formation in rock art: interspecies and intraspecies interactions]. Candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].

9. Terentyev, D. D. (2018). Melodyk-rok v muzytsi 80-kh rokiv XX stolittia [Melodic rock in the music of the 80s of the twentieth century]. Candidate's thesis. Kyiv: Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine [in Ukrainian].

10. Tormakhova, V. (2019). Neakademichna muzyka: problemy definityi ta sutnisni vymiry [Non-academic music: problems of definition and essential dimensions]. *Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo – Scientific Notes of Ternopil National Pedagogical University named after Volodymyr Hnatiuk. Series: Art History*, 1, 21–27 [in Ukrainian].

УДК 780.616.432.088:780.647.2:78.09(045)

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

Василь КРАВЧУК

аспірант творчої аспірантури, Національна музична академія України імені П.І. Чайковського, вул. Архітектора Городецького, 1-3/11, м. Київ, Україна, 02000

ORCID: 0009-0002-2231-234X

Бібліографічний опис статті: Кравчук, В. (2024). Жанрово-стильове спрямування перекладень фортепіанних романтичних п'єс у творчо-виконавській діяльності акордеоніста. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 39–43, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-6>

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВЕ СПРЯМУВАННЯ ПЕРЕКЛАДЕНЬ ФОРТЕПІАННИХ РОМАНТИЧНИХ П'ЄС У ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ АКОРДЕОНІСТА

У статті досліджується особливості жанрово-стильових перекладень фортепіанних п'єс для акордеона. Мета полягає у виявленні практичної цінності перекладень фортепіанних романтичних п'єс у творчо-виконавській діяльності акордеоніста. Інтерес до творчості композиторів-романтиків, який постійно підтримується виконавською діяльністю піаністів під час відтворення фортепіанних творів композиторів різних національних композиторських шкіл, що написані у різних жанрах цього стилістичного спрямування. Відповідний інтерес розповсюджується і на виконавську діяльність та збагачення концертного та навчального репертуару для інших музичних інструментів, наприклад, акордеона.

Методологія дослідження полягає у застосуванні системного підходу до створення виконавського репертуару музикантів, що визначає його професійну цінність. Жанрово-стильовий аналіз та метод творчого переосмислення дозволяють талановитим акордеоністам демонструвати свої творчі здобутки. Наукова новизна полягає у використанні цікавої глибоко чуттєво-емоційної різноманітної фортепіанної музики романтичного стилю для створення власних унікальних неповторних перекладень для свого інструмента, акордеона. Уперше зацентовано, що останнім часом з'являються не лише приклади перекладень, транскрипцій, аранжувань тощо, а й теоретичні викладки їх художньо-естетичної цінності та методико-технологічної доцільності, можливості застосування у навчальній роботі акордеоністів.

У статті наголошено на практичній цінності перекладень фортепіанних романтичних п'єс у контексті їх жанрово-стилістичних особливостей у творчо-виконавській діяльності акордеоніста. Було представлено розуміння сутності поняття «творчо-виконавська діяльність» як результату композиторсько-виконавського діалогу під час розкриття жанрово-стильової авторської установки на інтонаційно-слухове сприйняття оригінальних фортепіанних п'єс у процесі персоніфікованого надання власного співавторського феномена, зафіксованого у нотному тексті перекладення фортепіанних п'єс із подальшим публічним авторським їх виконанням на акордеоні.

Ключові слова: жанр, стиль, перекладення, романтизм, фортепіанні п'єси, творчо-виконавська діяльність, акордеоніст.

Vasyl KRAVCHUK

Postgraduate Student of Creative Postgraduate Studies Department, National Music Academy of Ukraine named after P.I. Tchaikovsky, 1-3/11 Arkhitekтора Horodetskoho Str., Kyiv, Ukraine, 02000

ORCID: 0009-0002-2231-234X

To cite this article: Kravchuk, V. (2024). Zhanrovo-stylove spriamuvannia perekladen fortepiannykh romantychnykh pies u tvorcho-vykonavskii diialnosti akordeonista [Genre-style direction of piano romantic pieces translations in the accordionist's creative-performing activities]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 39–43, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-6>

GENRE-STYLE DIRECTION OF PIANO ROMANTIC PIECES TRANSLATIONS IN THE ACCORDIONIST'S CREATIVE-PERFORMING ACTIVITIES

This article examines the peculiarities of genre-style translations of piano pieces for accordion. The purpose of the paper is to reveal the practical value of translations of romantic piano pieces in the creative and performing activities of an accordionist. Interest in the work of romantic composers, which is constantly supported by the pianists'

performance during the reproduction of piano works by composers of various national composition schools, written in various genres of this stylistic direction, extends to performing activities and enriching the concert and educational repertoire for other musical instruments, for example, the accordion.

The research methodology in the application of a systematic approach to the creation of the performing repertoire of musicians, which determines its professional value. The genre-style approach and method of creative rethinking allow talented accordionists demonstrate their creative achievements. Scientific novelty is in use interesting, deeply sensual and emotional diverse piano music of the romantic style to create their own unique interpretations for their instrument, the accordion. For the first time it is emphasized that there are not only examples of translations, transcriptions, arrangements, etc., but also theoretical explanations of their artistic and aesthetic value as well as methodological and technological expediency, the possibilities of their application in the educational work of accordionists.

The article emphasizes on practical value of translations of romantic piano pieces in the context of their genre-stylistic features in the accordionist's creative-performing activities. An understanding of the essence of the concept of "creative-performing activity" was presented as a result of the composer-performer dialogue during the disclosure of the author's genre-style setting to the intonation-auditory perception of original piano pieces in the process of personified provision of one's own co-author phenomenon recorded in the musical text of the translation of piano pieces with their subsequent public author's performance on the accordion.

Key words: genre, style, translations, romanticism, piano pieces, creative-performing activities accordionist.

Постановка проблеми. Нескінченний інтерес до творчості композиторів-романтиків, який постійно підтримується виконавською діяльністю піаністів під час відтворення фортепіанних творів Ф. Шуберта, К.М. Вебера, Ф. Шопена, Р. Шумана, Ф. Мендельсона, Ф. Ліста, К. Сен-Санса, різних національних композиторських школах (А. Дворжак, Е. Гріг, Я. Сібеліус, І. Альбеніс та ін.), які написані у різних жанрах цього стилістичного спрямування (Рапсодія, Музичний момент, Експромт, Елегія, Танець, Балада, Ноктюрн, Пісня без слів, ін.), розповсюджується і на виконавську діяльність та збагачення відповідного концертного та навчального репертуару для інших музичних інструментів, наприклад, акордеона. Цей шлях не лише розширює обсяг музичних творів для слухового сприйняття, а і розкриває можливості для розвитку технічно-виконавських можливостей музикантів, отримання широкого спектру нових художньо-образних перспектив та творчих інтерпретаторських можливостей. Талановиті музиканти, серед яких демонструють свої творчі можливості і акордеоністи, використовують цікаву глибоко чуттєво-емоційну різноманітну фортепіанну музику романтичного стилю для створення власних унікальних неповторних перекладень для свого інструмента.

Обрана проблема актуалізується тим, що будь-яке перекладення або «транскрипція є невід'ємною частиною музично-виконавського репертуару акордеоніста» (Кравчук, 2023, с. 296). Ми усвідомлюємо слушну думку М. Давидова, який вказував на помітний стрибок у культурі виконання, що спричиняє необхідність

у створенні нових талановитих творів (Давидов, 1997, с. 220). Ця потреба і спонукає до «авторських спроб збагачувати репертуар виконавців за рахунок появи нових талановитих творів, транскрипцій-перекладень шедеврів світової музичної спадщини, творів написаних у різних жанрах для різних інструментів (фортепіано, скрипка, оркестрові та оперні зразки, ін.)» (Кравчук, 2023, с. 296). Серед нових творів у виконавському музичному репертуарі з'являються і талановито відтворені у перекладеннях для акордеона фортепіанні п'єси романтичного стилю.

Аналіз основних досліджень і публікацій.

Останнім часом з'являються не лише приклади перекладень, транскрипцій, аранжувань тощо, а й теоретичні викладки їх художньо-естетичної цінності та методико-технологічної доцільності, можливості застосування у навчальній роботі акордеоністів. Ми погоджуємось з думкою М. Давидова, який вважав, що «виховання творчої самостійності музиканта-виконавця» має враховувати «певні вимоги стосовно учбового репертуару» (Давидов, 1997, с. 202). Кожний музикант, який розкривається у своїй творчій виконавській діяльності, повинен, на думку М. Давидова, «прагнути розширювати репертуар і систематично поглиблювати матеріал, яким володіє» (Давидов, 1997, с. 212). Вже є аксіоматичним висновок, що репертуар акордеоніста «має велике жанрово-стильове розмаїття... обробки фольклорного мелосу, оригінальні твори..., перекладення і транскрипції зразків музичної класики, сучасний авангард, ретро-джаз» (Давидов, 1997, с. 220).

У своїй статті «Транскрипція в контексті камерно-інструментального виконав-

ства» ми запропонували концепцію усвідомлення терміну «транскрипція-перекладення», оскільки він «містить необхідні елементи змістового наповнення, що відображають процес створення унікальних продуктів співтворчої художньо-інтерпретаторської діяльності композитора та відносно самостійної – перекладача-виконавця» (Кравчук, 2023, с. 303). Ми не наполягаємо на його обов'язковому застосуванні, натомість перекладення як вид співтворчості залишаємо як один з необхідних варіантів створення нових програмних творів для виконання на акордеоні. Обираємо для поповнення репертуару акордеоністів фортепіанними романтичними п'єсами, які захоплюють своїм романтичним психологізмом, загостреним індивідуальним чуттєво-емоційним сприйняттям дійсності.

Для застосування теоретичної визначеності вказаного терміну нами застосовано ті термінологічні визначення, які мають місце в мистецтвознавстві (транскрипція, перекладення, аранжування, ін.). Зміст цих категорій безпосередньо впливає на практичне здійснення ефектної художньо-естетичної співтворчості, і на цій підставі – створення власного розуміння «транскрипції» та «перекладення».

Завдяки науково-теоретичній трансформації сенсу представлених понять, їх обміркування, а також композиторській ідеї та творчій сутності виконавської діяльності акордеоніста-виконавця виникла концепція поняття «транскрипція-перекладення», що було визначено та презентовано робочою версією його розуміння. «Створення унікального музично-інструментального репертуару за рахунок «транскрипцій-перекладень» виконавцем, у нашому випадку акордеоністом, забезпечує умови для співтворчості талановитих музикантів (композитор-виконавець), поширення музичного тезаурусу як самого виконавця, так і слухачів новими шедеврами світової музичної спадщини різних епох» (Кравчук, 2023, с. 304).

Мета статті полягає у виявленні практичної цінності перекладень фортепіанних романтичних п'єс у творчо-виконавській діяльності акордеоніста у контексті їх жанрово-стилістичних особливостей.

Виклад основного матеріалу. Досягнення визначеної мети передбачає розгляд романтизму в музиці, як мистецтвознавчої катего-

рії. Відомо (фр. – *romantisme*), що це є напрям у мистецтві кінця XIX ст., «що заперечує канони класицизму та прагне передавати внутрішній світ ідеальних героїв-образів, підкреслювати зображення пристрастей, емоційну напруженість сюжету» (Романтизм, 2008, с. 538), «ідеалізацію дійсності, мрійливу споглядальність» (Романтизм, 2008, с. 538).

Ми беремо до уваги думки виконавців романтичної музики піаністами. Так, Ма Сіньюань, наприклад, наголошує на наявності у виконавців фортепіанної музики романтичного стилю емоційно-стильового відчуття. Це пояснюється тим, що у епоху романтизму «зростає роль творчої особистості в мистецтві, тому виникає особлива увага митців до проблем індивідуального та національного стилів» (Ма Сіньюань, 2023, с. 27).

На думку цієї сучасної піаністки, яка виконує багато музики романтичного стилю, у романтизмі як художньому напрямі, «акцент припадає на індивідуальних, оригінальних особливостях, що є в людині» (Ма Сіньюань, 2023, с. 25).

Історії відомий факт, що Е.Т.А. Гофман вперше ввів поняття «романтизм в музиці».

Ми схилиємось до передбачень, що автора перекладень романтичної музики теж можна вважати свого роду романтиком, тобто тим, який розглядається у музикознавстві як «той, хто схильний до мрійливості та ідеалізації людей і життя» (Романтизм, 2008, с. 538).

З огляду на розкриття жанрово-стильових поглядів на перекладення фортепіанних п'єс для акордеона зазначимо, що у сучасному розумінні стиль – «єдність змісту, образної системи, художньої форми,.. індивідуальна манера творчості митця» (Стиль, 2008, с. 578). Ми вбачаємо, що особливого значення має для творчості співавтора думка, що стилем є не лише художньо-естетична особливість музичного твору, а й «відносно стійка сукупність характерних повторюваних рис особистості».

Стиль у мистецтві – «єдність змісту, образної системи, художньої форми, властива якомуньбудь історичному періоду; індивідуальна манера творчості митця» (Стиль, 2008, с. 578). Ми усвідомлюємо, що для музиканта, який має намір збагатити виконавський репертуар акордеоніста, створити такі перекладення, що відтворювали б жанрово-стильові ознаки оригінального композиторського твору, необхідно

застосовувати прийом стилізації. Він у довідковій літературі визначається як «свідоме наслідування особистостей творчої манери...» (Стиль, 2008, с. 578).

Відомий музикознавець С. Шип убачає пряму залежність поняття стиль із персонами, які його створюють. Він вважає, що «стиль музичного романтизму можна трактувати як загальні, типові властивості персональних стилів Л. Бетховена, Ф. Шуберта, Ф. Мендельсона, Р. Шумана, Г. Берліоза, Й. Брамса та ін.» (Шип, 1998, с. 337). Музикознавці стверджують, що стиль в музиці не зводиться тільки до музичної інтонаційної та музичної мови; стиль – «прояв характеру творчої особистості» (Шип, 1998).

Спіраючись на цю думку можна розуміти, що романтиками були і ті композитори, які мали яскраві ознаки романтизму і в мелодизмі, гармонії, жанрі. Більше того, за словами В. Москаленка, «романтизм надав засліплюючий злет віртуозному мистецтву» (Москаленко, 1996).

Ця думка підтримана і Н. Кашкадамовою, яка уважала, що «дух часу вимагав інших емоцій, інших масштабів та форм спілкування зі слухачами, іншого стилю виконання... Романтик-концертант... стверджував імпровізаційну свободу виконання» (Кашкадамова, 2001).

Нагадаємо, що жанр, це є «внутрішній підрозділ усіх видів мистецтва з властивими йому художніми особливостями, що історично склався.., у музиці – симфонія, кантата, пісня та ін.» (Жанр, 2008, с. 247).

Жанр, як категорія музична, це «багато-значне поняття, що характеризує класифікацію музичної творчості за родами і видами, з огляду на їх походження» (Юцевич, 2003, с. 87) у вузькому сенсі жанр є романс, пісня та ін.

Нагадаємо, що поняття «переклад» безпосередньо пов'язано з поняттям аранжування своїм смисловим навантаженням, і як його модифікація – «перекладення», що розкривається Ю. Юцевичем як «обробка музичного твору для виконання іншими голосами або інструментами, інакше – *аранжування*» (Юцевич, 2003, с. 194).

У репертуарі сучасних акордеоністів з'являються цікаві перекладення фортепіанних творів, інших музичних прикладів (рапсодії (грец. *rhapsodia* – пісня рапсода) – в музиці ХХ ст. музичний твір, що написаний у вільному імпровізаційному стилі, може складатись з кіль-

кох контрастних частин). До того ж для рапсодії характерне використання народних натуральних тем. Наприклад, «Угорські рапсодії» Ф. Ліста, «Слов'янські танці» А. Дворжака, ін.

Гідне місце у творчому доробку акордеоністів займають і такі жанрові п'єси як танець. Танець – «вид мистецтва, де художні образи створюються засобами пластичних рухів людського тіла. В танці відображається емоційно-образний зміст музичних творів» (Юцевич, 2003, с. 265). Та особливого художньо-образного звучання набувають танці у музично-інструментальній музиці, написаних для різних музичних інструментів, у тому числі фортепіано, скрипки, акордеона, ін.

Яскравим прикладом перекладення музики, яка оригінально та специфічно звучить на фортепіано, можуть бути ці твори, які отримують своєрідне, унікальне перетворення у виконанні на акордеоні із специфічним застосуванням засобів музичної виразності цього яскравого концертного інструмента. Для прикладу можна запропонувати такі творчо-виконавські перекладення для акордеона: Каміль Сен-Санс/Ференц Ліст «Танець смерті»; Антонін Дворжак «Слов'янський танець № 8»; Ференц Ліст/Володимир Горовиць «Ракоці Марш» у виконанні на акордеоні.

Висновки. У результаті проведеного аналізу жанрово-стилістичних особливостей романтичних фортепіанних п'єс, творчих намірів їх виконання акордеоністами, вивчення та опрацювання відповідного нотного музичного репертуару для авторського перекладення обраних творів ми висновуємо наше розуміння сутності поняття «творчо-виконавська діяльність» як результату цих складних дій. Тож, це є результатом композиторсько-виконавського діалогу під час розкодування жанрово-стильової композиторської установки на інтонаційно-слухове сприйняття оригінальних фортепіанних п'єс у процесі персоніфікованого надання власного співавторського проекту їх зафіксованого нотного перекладення фортепіанних п'єс із подальшим публічним авторським їх виконанням на акордеоні.

Тож, завдяки власним зусиллям створюється жанрово-стильовий феномен, який розкривається з подвійним результатом. З одного боку, як новий інтерпретаційно-музичний проєкт, а з другого, як творчо-виконавський портрет акордеоніста, який створює свої унікальні перекладення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гофман Ернст Теодор Амадей. Золотий горнець. Вибрані твори / переклад з нім. С. Сакидон та ін. Київ : Дніпро, 1968. 304 с.
2. Давидов М.А. Теоретичні основи формування виконавської майстерності баяніста : навчальний посібник для вищих музичних навчальних закладів. Київ : Музична Україна, 1997. 240 с.
3. Кашкадамова Н. Фортепіанне мистецтво у Львові : Статті. Рецензії. Матеріали. Тернопіль : СМП «Астон», 2001. 400 с.
4. Кравчук В.А. Транскрипція в контексті камерно-інструментального виконавства. *Музичне мистецтво і культура. Науковий вісник Одеської національної музичної академії ім. А.В. Нежданової*. 2023. № 37. С. 293–305.
5. Ма Сіньюань, Н. Гуральник. Емоційно-стильове відчуття музики композиторів-романтиків у здобувачів вищої освіти: історико-методологічні та теоретико-методичні аспекти формування у процесі фортепіанної підготовки. Київ : ФОП Цьома С.П., 2023. 210 с.
6. Москаленко В.Г. Теоретичний та методичний аспекти музичної інтерпретації : автореф. дис. ... д-ра мистецтвознавства : 17.00.03. Київ, 1994. 25 с.
7. Жанр. Новий словник іншомовних слів: близько 40 000 слів і словосполучень / ред. рада Л. І. Шевченко (ред.) та ін. Київ : Арії, 2008. С. 247.
8. Романтизм. Новий словник іншомовних слів: близько 40 000 слів і словосполучень / ред. рада Л. І. Шевченко (ред.) та ін. Київ : Арії, 2008. С. 538.
9. Стиль. Новий словник іншомовних слів: близько 40 000 слів і словосполучень / ред. рада Л. І. Шевченко (ред.) та ін. Київ : Арії, 2008. С. 578.
10. Шип С.В. Музична форма від звуку до стилю : навчальний посібник. Київ : Заповіт, 1998. с. 368.
11. Юцевич Ю.Є. Музика. Словник-довідник. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2003. 352 с.

REFERENCES:

1. Hofman Ernst Teodor Amadei. *Zoloty hornets. Vybrani tvory [Hoffman Ernst Theodor Amadeus. Golden pot. Selected works]* [pereklad z nim. S. Sakydon, Ye. Popovych] (1976). Kyiv: Dnipro.
2. Davydov, M.A. (1997). *Teoretychni osnovy formuvannia vykonavskoi maisternosti baiianista [Theoretical foundations of the accordionist's performance skills formation]: navchalnyi posibnyk dlia vyshchyykh muzychnyykh navchalnykh zakladiv*. Kyiv: Muzychna Ukraina.
3. Kashkadamova, N. (2001). *Fortepiannie mystetstvo u Lvovi: Stati. Retsenzii. Materialy [Piano art in Lviv: Articles. Reviews. Materials]*. Ternopil: SMP ASTON.
4. Kravchuk, V.A. (2023). *Transkryptsiia v konteksti kamerno-instrumentalnoho vykonavstva. Muzychne mystetstvo i kultura [Transcription in the context of chamber-instrumental performance]*. *Naukovyi visnyk Odeskoi natsionalnoi muzychnoi akademii im. A.V. Nezhdanovoi*, 37, 293–305.
5. Ma Siniuan, Huralnyk, N. (2023). *Emotsiino-stylove vidchuttia muzyky kompozytoriv-romantyktiv u zdobuvachiv vyshchoi osvity: istoryko-metodolohichni ta teoretyko-metodychni aspekty formuvannia u protsesi fortepiannoi pidhotovky [Emotional-stylistic perception of the music of romantic composers among the higher education applicants: historical-methodological and theoretical-methodological aspects of formation in the process of piano training]*. Sumy: FOP Tsoma S.P.
6. Moskalenko, V.H. (1996). *Teoretychni ta metodychni aspekty muzychnoi interpretatsii [Theoretical and methodological aspects of musical interpretation]* (avtoref. dys. ... d-ra mystetstvosnavstva). Kyiv.
7. Shevchenko, L. I. (red.) (2008). *Zhanr. Novyi slovnyk inshomovnykh sliv: blyzko 40 000 sliv i slovopoluchen [Genre. New dictionary of foreign words: about 40,000 words and phrases]* (s. 247). Kyiv: Arii.
8. Shevchenko, L. I. (red.) (2008). *Romanticism. Novyi slovnyk inshomovnykh sliv: blyzko 40 000 sliv i slovopoluchen [Romanticism. New dictionary of foreign words: about 40,000 words and phrases]* (s. 538). Kyiv: Arii.
9. Shevchenko, L. I. (red.) (2008). *Styl. Novyi slovnyk inshomovnykh sliv: blyzko 40 000 sliv i slovopoluchen [Style. New dictionary of foreign words: about 40,000 words and phrases]* (s. 578). Kyiv: Arii.
10. Shyp, S. (1998). *Muzychna forma vid zvuku do styliu [Musical form from sound to style]: navchalnyi posibnyk*. Kyiv: Zapovit.
11. Yutsevych, Yu.Ye. (2003). *Transcription. Music. Dictionary-reference*. Ternopil: Educational book – Bohdan [in Ukraine].

УДК 786.2.087.4

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-7>

Тетяна КРИВИЦЬКА

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

ORCID: 0000-0002-0496-4590

Віталій ОХМАНЮК

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: Кривицька, Т., Охманюк, В. (2024). Фортепіанні транскрипції Ф. Шуберта – Ф. Ліста у інтерпретації Музи Рубацките. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 44–54, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-7>

ФОРТЕПІАННІ ТРАНСКРИПЦІЇ Ф. ШУБЕРТА – Ф. ЛІСТА У ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИ РУБАЦКИТЕ

Муза Рубацките – відома литовсько-французька піаністка, педагогиня та культурна діячка, володарка Гран-прі Міжнародного конкурсу імені Ф. Ліста – Б. Бартока, професорка класу фортепіано у Вільнюсі та Парижі, що веде активну міжнародну виконавську та педагогічну діяльність. Особливості інтерпретації фортепіанних транскрипцій Ф. Ліста Музою Рубацките не висвітлені в сучасному музикознавстві, чим зумовлена актуальність запропонованої статті.

Мета статті – виявити, простежити та узагальнити основні виконавські та педагогічні поради Музи Рубацките як авторитетної піаністки та педагога, особливо в сфері інтерпретації творів Ф. Ліста, і зокрема, його транскрипцій пісень Ф. Шуберта, на прикладі творів «Ти мій спокій» та «Молода черниця».

Методологія. У роботі використано методи інтонаційного, композиційного, інтерпретаційного аналізу, спостереження, порівняння, узагальнення.

Наукова новизна дослідження визначається його абсолютно новітньою, хоча й водночас дуже актуальною проблематикою (дослідження зазначеної проблеми ніколи не проводилося, хоча воно має велике значення для фортепіанного виконавства).

Висновки. Унікальний виконавсько-педагогічний досвід Музи Рубацките в сфері виконання транскрипцій Ф. Шуберта – Ф. Ліста зводиться до таких основних рекомендацій: розуміти і усвідомлювати нерозривність транскрипції і її оригінального періоджерела; враховувати загальний культурно-історичний контекст творчості Ф. Ліста; співвідносити специфіку власного виконавського досвіду з виконавсько-інтерпретаційною манерою Ф. Ліста; розуміти особливості жанру фортепіанної транскрипції; вивчати поетичне періоджерело пісні Ф. Шуберта; приділяти особливу увагу виконанню мелодії; обати про власний техніко-виконавський комфорт як піаніста; мислити інтерпретацію лістівських транскрипцій як своєрідний різновид художнього перекладу.

Ключові слова: М. Рубацките, Ф. Шуберт, Ф. Ліст, транскрипція, інтерпретація, «Ти мій спокій», «Молода черниця».

Tetyana KRYVYTSKA

PhD in Art, Associate Professor at Musical Art Department, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0002-0496-4590

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, 15 Kovel'ska Str., Lutsk, Ukraine, 43016

ORCID: 0000-0001-9762-4968

To cite this article: Kryvytska, T., Okhmaniuk, V. (2024). Fortepianni transkryptsyi F. Shuberta – F. Lista u interpretatsiyi Muzy Rubatskyte [Piano transcriptions by F. Schubert – F. Liszt in the interpretation of Mūza Rubackytė]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 44–54, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-7>

PIANO TRANSCRIPTION BY F. SCHUBERT – F. LISZT IN THE INTERPRETATION OF MŪZA RUBACKYTĖ

Mūza Rubackytė is a famous Lithuanian-French pianist, pedagogue and cultural figure, winner of the Grand Prix of the F. Liszt – B. Bartok International Competition, a piano class professor in Vilnius and Paris, who conducts active international performing and teaching activities. The interpretation of F. Liszt's piano transcriptions by Mūza Rubackytė is not covered in modern musicology, which is why the proposed article is relevant.

The main objective(s) of the study is to identify, trace and summarize the main performing and pedagogical advice of Mūza Rubackytė as an authoritative pianist and teacher, and especially in the field of interpretation of F. Liszt's works, in particular, his transcriptions of F. Schubert's songs on the example of the works "You are my peace" and "Young Nun".

Methodology. Methods of intonation analysis, composition and interpretive analysis, methods of observation, comparison and generalization was used in this paper.

Scientific novelty of the study is determined by its completely new, although at the same time, very relevant problem (the research of the specified problem has never been carried out, although it has the great importance for piano performance).

Conclusions. The unique performing and pedagogical experience of Mūza Rubackytė in the field of transcriptions of F. Schubert – F. Liszt boils down to the following basic recommendations. To understand and realize the inseparability of the transcription and its original primary source; to take into account the general cultural and historical context of F. Liszt's work; to correlate the specifics of one's own performance experience with the performance and interpretation manner of F. Liszt; to understand the features of the genre of piano transcription; to study the poetic original source of F. Schubert's song; to pay a special attention to the performance of the melody; to take care of one's own technical and performance comfort as a pianist; to think about the interpretation of Liszt's transcriptions as a kind of artistic translation.

Key words: M. Rubackytė, F. Schubert, F. Liszt, transcription, interpretation, "You are my peace", "Young Nun".

Актуальність проблеми. Муза Рубацките (1959 р.н.) – відома литовсько-французька піаністка, педагогиня та культурна діячка, володарка Гран-прі Міжнародного конкурсу імені Ф. Ліста – Б. Бартока, що проходив у Будапешті в 1981 році, що веде активну міжнародну виконавську та педагогічну діяльність. До 1989 року вона була професором фортепіано в Литовській консерваторії, з 1989 року, відколи Музу позбавили громадянства Литовської РСР через її антирадянську позицію, – викладає Паризькій консерваторії. Прибувши до Парижу, Муза Рубацките здобула першу премію Міжнародного конкурсу «Les Grands Maîtres Français of the Association Triptyque» (Mūza). Нині піаністка живе між Парижем, Вільнюсом і Женевою. Упродовж своєї творчої діяльності вона виступала на п'яти континентах світу, грала з видатними диригентами та знаними оркестрами. Зокрема, Кшиштоф Пендерецький неодноразово запрошував Музу Рубацките виконувати його фортепіанний концерт «Resurrection», присвячений пам'яті жертв терористичного акту 11 вересня 2001 року (Mūza). Муза Рубацките часто працює членкинею журі найбільш престижних фортепіанних конкурсів

та є учасницею міжнародних освітніх ініціатив, Президентом Литовського товариства Ф. Ліста «LISZTuania». У 2009 році вона заснувала Вільнюський міжнародний фортепіанний фестиваль. Муза Рубацките відзначена низкою нагород – премією «Pro Cultura Hungarica», Орденом Почесного легіону та Великим командорським хрестом ордена Вітовта Великого та ін. (Mūza).

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Публікацій, які стосуються дослідження фортепіанних транскрипцій Ф. Ліста в цілому – досить багато. Серед них – праця Роберта Едвардса (Robert Edwards), де розкриваються соціо-економічні та художні підстави формування групи паризьких піаністів-віртуозів, в якій Ф. Ліст у 1830-х роках був лідером і в якій зародився жанр транскрипції, а також аналізує близько двадцяти транскрипцій, включаючи їх порівняння з оригіналами – з метою виявлення метричних, фактурних відмінностей, а також міри збереження духу оригіналу (Edwards, 1972).

Джеймс Пенроуз (James Penrose) розглянув фортепіанні транскрипції Ф. Ліста в широкому історичному та культурному контексті. На його думку, частина юнацьких транскрипцій Ф. Ліста

була виразно демонстративною, пізніше багато було написано з пошани до авторів оригіналів, чимало ж – виходячи з того, що піанізм Ф. Ліста вимірювався значно вищими технічними стандартами, ніж тогочасні оркестри (Penrose, 1995: 273). Художні рішення транскрипцій у Ф. Ліста є, на думку Дж. Пенроуза, вражаюче відповідні оригіналу. Вокальна лінія в транскрипціях відокремлена від фортепіанного акомпанементу і одночасно пов'язана з ним. За допомогою транскрипцій Ф. Ліста слухач має змогу досягнути його розуміння музичної архітектури та сутності драматургії, подані ним в переломленні через специфіку фортепіано – інструмент, на якому він почувався володарем всього світу (Penrose, 1995: 276).

Чарльз Мадсен (Charles Madsen) зазначає, що Ф. Ліст був дуже зацікавлений у збереженні зв'язків між поетичним текстом пісень Ф. Шуберта і музикою власних транскрипцій. Тож в переважній більшості випадків він наповнів на тому, щоб цей текст було надруковано над нотами в нотах фортепіанних транскрипцій. Таким чином, транскрипції Ф. Шуберта – Ф. Ліста отримали вербальне доповнення, утворивши ще один важливий інтерпретаційний шар. Фортепіанні транскрипції Ф. Ліста пісень Ф. Шуберта містять фактурні зміни, регістрові, динамічні. Аналіз та оцінка цих внесених Ф. Лістом змін дають підстави стверджувати наявність трьох видів транскрипцій Ф. Ліста – тих, які дослівно відтворюють оригінали (Reinforcement); тих, у яких внесені зміни можна розглядати як засіб посилення оригінальної художньої концепції Ф. Шуберта (Intensification); та тих, в яких Ф. Ліст повністю переосмислює оригінал (Interpretative Trends) (Madsen Charles, 2003).

Девід Ерроуз (David Urrows) стверджує, що транскрипції Ф. Ліста часто неправильно виконують: не всі вони є віртуозними перекладами чи спотвореннями оригіналу, які набули швидкої популярності. Усуваючи особистість співака, а також співаний текст, вони тим самим, парадоксальним чином посилюють увагу як виконавців, так і слухачів до композиційного прочитання тексту та й до самого нотного тексту. Таким чином, транскрипції утворюють міжродовий, універсальний корпус творів, що представляють собою «виразні» залишки своїх оригіналів (Urrows, 2008: 135).

Джонатан Крегор (Jonatan Kregor) у 2010 році видав ґрунтовну монографію «Ліст як транскриптор». Ця праця включила ряд ідей, висловлених кількома роками раніше у його дисертаційному дослідженні «Ференц Ліст і транскрипційні словники, 1833–1865» (Kregor, 2007). В обох працях вчений заторкнув ряд теоретичних і практичних питань. Зокрема, порівнюючи функцію «перекладача» («транскриптора») в літературі і музиці ХІХ століття, він прийшов до висновку про те, що саме Ф. Ліст «зробив перекладача / переписувача видимим», оскільки до того рука перекладача була практично невидимою (Kregor, 2010: р. 4). Більше того, вчений обстоює позицію, що саме жанр транскрипції (трансформації) є центральним для Ф. Ліста як композитора і виконавця. Будучи «актом персональної творчості», транскрипції одночасно залишаються «вірними» їхнім джерелам (перший розділ монографії «Моделі та методи»). Міру балансу між вихідним і кінцевим варіантами музичного тексту, між Шубертом і Шубертом-Лістом демонструє риторичне питання Д. Крегора: «Де закінчується Шуберт і починається Ліст?» (Kregor, 2010: р. 78). Важливим напрямком аргументації Дж. Крегора є зазначення специфіки підходу Ф. Ліста до переосмислення вихідної фактури, яка полягає в тому, щоб підкреслити найважливіші нюанси музичного тексту (Kregor, 2010: р. 48–50). Транскрипція «Зимового шляху» Ф. Шуберта, на думку Дж. Крегора, демонструє настільки свідому спробу переосмислення вихідного тексту, що слухач стикається з абсолютно новим матеріалом – своєрідним фортепіанним циклом, створеним Ф. Лістом на основі пісень Ф. Шуберта, в т.ч. досконало використовуючи строфічну форму як основу для створення віртуозних варіацій. У своїх працях Крегор розглядає питання філософії жанру транскрипції у ХІХ столітті, музичного перекладу як такого, порівнює жанр транскрипції і оригінального твору мистецтва (перша глава дисертації), розглядає процес створення транскрипції як результату колаборації і його наслідки – появу нових сенсів (друга глава дисертації), торкається композиційної проблематики (третья глава) та образу Ф. Ліста як одного з найвеличніших творців жанру транскрипції, одного з його канонізаторів (четверта глава) (Kregor, 2007).

Ван Дайн і Каре Линн (Van Dine, Kara Lynn) наголошують на тому що транскрипції Ф. Ліста варто трактувати не як переробку оригінальної композиції, а як цілком новий самостійний жанр, що відображає зв'язки між оригіналом і його похідною версією. Ці композиції, на думку авторів, слід вивчати з точки зору їх власної музичної цінності, а також тих сенсів, які вони проливають на оригінальні твори (Dine & Lynn, 2010). Незважаючи на очевидну вірність оригіналу, транскрипції Ф. Ліста пісень Ф. Шуберта представляють значну художню самостійність. Зокрема, в них зберігається загальна структура Ф. Шуберта, включаючи мелодію, гармонію, ритм та загальний план акомпанементу. Однак Ф. Лист дозволив собі значну свободу у способі, яким він поєднав фортепіанний акомпанемент і вокальну партію. Зокрема, він змінив форму, щоб обумовити повторення строків, яких немає в транскрипції, через відсутність поетичного тексту (Dine & Lynn, 2010: 166). Ван Дайн і Каре Линн зазначають, що Ф. Лист у своїх транскрипціях не був рабом оригінальної композиції: він брав оригінали і робив їх своїми. Тож, як поєднання оригіналу і нових сенсів, транскрипція Ф. Ліста постає прикладом родо-жанрового міксту, посідаючи якесь «щасливе», унікальне місце посередині між двома жанрами – оригінальним і транскрибованим (Dine & Lynn, 2010: 167).

Другу групу публікацій складають власне ті, в яких конкретно аналізуються транскрипції Ф. Лістом власне тих чи інших пісень Ф. Шуберта. Так, Джеймс Джордж (James George) розглядає проблеми класифікації жанру транскрипції, особливості транскрипцій скрипових, симфонічних, оперних творів. Проте в центрі його праці знаходиться аналіз мелодії, гармонії, фактури, темпово-метричних особливостей, ритму, формотворення, текстових ремарок транскрипції Ф. Ліста, Зробленої на основі пісні Ф. Шуберта «Дзвінок поїзда» – «Glöcklein» (George, 1976). Окрему главу дослідження присвячено питанням фортепіанної техніки – зокрема, біглості пальців, стрибків, арпеджіо, фігурацій, гри октавами і акордами, питанням лігування, техніки роздільних рук, гри пасажів, педалі та інше (George, 1976).

Ден Гіббс (Dan Gibbs) аналізує дві транскрипції пісень Ф. Шуберта – «Гретхен за

прядкою» та «Співати на воді», звертаючи увагу на сам термін транскрипції, під яким, як під «парасолькою», криються різні типи творів – від аранжування, обробки, парафрази – до найбільш строго її типу власне транскрипції-перекладу. Перебуваючи під впливом Н. Паганіні, Ф. Шопена і Г. Берліоза, Ф. Лист у його транскрипціях, на думку, Дена Гіббса, перейняв бравурність і технічну винахідливість Н. Паганіні, чутливість і поетичність Ф. Шопена та оркестральність палітри Г. Берліоза (Gibbs, 1980).

Алан Вокер (Alan Walker) проаналізував низку лістівських транскрипцій пісень Шуберта («Лісовий король», «Гретхен за прядкою», «Серенада», «Аве Марія» та інші) в аспекті впровадження нових піаністичних прийомів, тембро-фактурних знахідок та способу розширення репертуару. Одним з завдань Ф. Ліста, на думку А. Вокера, було створити самодостатню фортепіанну п'єсу, не втративши художньої суті оригіналу. Незважаючи на очевидні труднощі у відтворенні мелодичної лінії, передачі специфіки віртуозних акомпанементів, Ф. Листу вдалося кожного разу знайти правильне рішення. Життєвим девізом композитора був «Genie oblige!» Тобто, якщо природа наділила вас геніальністю, як стверджував Ф. Лист, то це покладає на вас моральний обов'язок сплатити борг за це решті людства. У всіх його музичних творах і вчинках Ф. Лист, згідно твердження А. Вокера, притримувався цієї заповіді. Його художні рішення як транскриптора представляють своєрідне самоприховування, настільки, що це схоже на прогулянку галереєю, населеною великими особистостями минулого – Бетховеном, Бахом, Берліозом, Вагнером, Шуманом, Мендельсоном, Верді та Моцартом, Шубертом (Walker, 1991: 260–261).

Елізабет Грімпоу (Elizabeth Grimpo) в дослідженні «Співпраця композиторів: пояснення композиційної виразності чотирьох пісень Ф. Шуберта («Форель», «Похвала сльозам», «Лісовий король», «Пошта») у транскрипціях Ф. Ліста і С. Геллера» (2006) описала особливості строгих і вільних (буквально – дослівних та перефразованих) транскрипцій, подала огляд музичного життя Парижа та творчі біографії Ф. Ліста і С. Геллера періоду їхньої активності в Парижі та проаналізувала зазначені транскрипції у порівнянні з оригіналами (Grimpo, 2006).

Солі Лі-Клак (Solee Lee-Clark) розглянула «Пісні мельника» («Müllerlieder») Ф. Ліста, написані як транскрипції шести пісень з «Красуні млинарки» Ф. Шуберта. Нею здійснено комплексний аналіз циклів Ф. Шуберта і Ф. Ліста, проведено аналіз пісень – їхньої форми, темпу, мелодії, гармонії, тонального плану, фактури. Цикл Ф. Ліста, за словами Солі Лі-Клак, виразно демонструє віртуозність його виконавського стилю, в якому велику роль відіграє пальцева техніка, робота зап'ястком та має особливе значення для музичної педагогіки (Lee-Clark, 2008).

Моуді Ден (Modi Deng), аналізуючи транскрипції Ф. Шуберта – Ф. Ліста «Співати на воді», «Гретхен за прядкою», «Лісовий король», «Ти мій спокій», дослідила проблему симбіозу між виконавцем, транскриптором, композитором і поетом. На думку дослідниці, виконання транскрипції представляє собою багатоетапний процес, що бере свій початок від особливостей німецької поезії – через музичну композицію Ф. Шуберта, в якій важливими є як партія вокаліста, так і фортепіано – до транскрипцій Ф. Ліста, що здійснює переклад поетичного тексту і тембру голосу співака на виразові можливості фортепіано і, нарешті, до сучасної інтерпретації транскрипцій Ф. Ліста у виконанні сучасних піаністів. Вивчаючи ступінь свободи у художніх рішеннях Ф. Ліста – від власне перекладу до парафрази, Моуді Ден пропонує ряд рекомендацій для виконавців, визначаючи творчу позицію Ф. Ліста як балансування між «інтелектуальним художником-гравером» і «сумлінним перекладачем» (Deng, 2020). Спираючись на власний виконавський досвід, Моуді Ден пропонує виконавцю більшу темпову свободу, використання *rubato*, вживання купюр у нотному тексті з метою увиразнення звучання, введення елементів драматичної дії у виконавський процес. Вона виходить з того, що транскрипції Ф. Ліста, їхня музична виразність, були багато в чому зобов'язані не лише ритму, жесту, і звучанню поезії, з одного боку, але з іншого – драматичній балетній пантомімі першої половини XIX століття (Deng, 2020: 54–55).

Санван Кім (Sunghwan Kim) дослідив транскрипції пісень «Гретхен за прядкою», «Зледеніння» (з циклу «Зимовий шлях»), «Співати на воді», «В дорогу» (з циклу «Красуня мли-

нарка») в аспекті їхньої репертуарної та педагогічної цінності та пропонує власний путівник-керівництво успішною інтерпретацією цих транскрипцій (Kim, 2022). Анна Марія Дамерау (Anna Maria Damerau) захистила творчий проєкт «Шуберт і Ліст: порівняння трьох пісень Шуберта з трьома фортепіанними транскрипціями Ліста». У концерті вона спочатку виконала пісні Ф. Шуберта «Серенада», «Гретхен за прядкою» та «Ти мій спокій», а потім зіграла відповідні транскрипції Ф. Ліста. Теоретична частина її проєкту розкрила особливості історичного контексту, мотивацію Ф. Ліста щодо транскрипції власне цих пісень, а також було проведено порівняльний аналіз зазначених творів (Damerau, 2023). Цзу-Ян Чен (Tzu-Yun Chen) розглянуто питання історичного контексту фортепіанної творчості XIX століття, зокрема, місця транскрипцій у виконавській практиці того часу (глава перша) та творчості композиторів-транскрипторів – Ф. Ліста, Ст. Геллера, Л. Годовського, С. Рахманінова, А. Корто, Дж. Мура (третя глава), а також здійснено аналіз вибраних транскрипцій, серед яких – «Співати на воді», «Форель», «Де?», «Єктенія» Ф. Шуберта – Ф. Ліста (Tzu-Yun Chen, 2023). Джеремія Паділа (Jeremiah Padilla) порівняв транскрипції Ф. Ліста та Л. Годовського, в т.ч. пісень Ф. Шуберта «Де?» та «Єктенія» (перший розділ), прийшовши до висновку, що Ф. Ліст і Л. Годовський пропонують різні підходи до написання транскрипцій, все ж обидва залишаються близькими до пісенних оригіналів (Padilla, 2023).

Аналіз зазначених досліджень продемонстрував, що особливості інтерпретації фортепіанних транскрипцій Ф. Ліста Музою Рубацките як авторитетною виконавицею творів Ф. Ліста, володаркою Гран-прі Міжнародного конкурсу імені Ф. Ліста – Б. Бартока, відомою педагогинею, професором класу фортепіано у Вільнюсі, Парижі – не висвітлені в сучасному музикознавстві, чим зумовлена актуальність запропонованої проблематики цієї статті.

Мета дослідження – виявити, простежити та узагальнити основні виконавські та педагогічні поради Музи Рубацките щодо транскрипцій Ф. Ліста пісень Ф. Шуберта, на прикладі творів «Ти мій спокій» та «Молода черниця».

Виклад основного матеріалу дослідження. Транскрипція «Ти спокій мій» («Du bist die

Ruh'»)¹ представляє собою переклад однойменної пісні Ф. Шуберта (текст Ф. Рюккерта, укр. перекл. Ю. Отрошенка). Перше, на що варто звернути увагу під час вивчення цього твору, на думку М. Рубацките, це те, наскільки близький Ф. Ліст тут до оригінального твору, і як він рефлектує, як адаптує музичний текст Ф. Шуберта до можливостей фортепіано нового часу, як передає те, що Ф. Шуберт хотів сказати у цьому творі. Виконувати пісню Ф. Шуберта, як і транскрипцію Ф. Ліста, абсолютно неможливо, не знаючи її поезії, її вербального тексту, не враховуючи її поетичного ритму. Невипадково Ф. Ліст залишає у своїх фортепіанних транскрипціях ці тексти, які він поміщає над нотним станом. Де відбувається дія, про що йдеться – все це дуже важливо, коли йдеться, насамперед, про транскрипції пісень. Всі ці деталі є дуже важливими для усвідомлення і поглиблення системи художньої виразності виконавця.

Порівнюючи шубертівську і лістівську версії пісні «Ти спокій мій», М. Рубацките зазначає, що пісня Ф. Шуберта представляє собою композицію, що складається з трьох строф. Ф. Ліст натомість пропонує нам чотири строфи плюс повторення однієї з них. Можливо, цим повтором, на думку Музи Рубацките, Ф. Ліст досягає більш сильного вираження афекту кохання (Lisztcompetition). У пісні Ф. Шуберта на початку є фортепіанний вступ. І лише після вступу вступає вокальна партія. У лістівській транскрипції мелодія вокальної партії вступає на самому початку твору.

Про що йдеться у вербальному тексті цієї пісні? Про кохання, про освідчення в коханні, про прославляння кохання, а також про спокій і гармонію, які дарують закохані один одному. Як це виражено власне музичними засобами? Винятково мудрим рішенням Ф. Ліста, на думку М. Рубацките, є те, що на початку транскрипції він доручає вокальну партію практично одній руці – лівій. Потім він поступово підключає праву руку для проведення мелодії, з метою її увиразнити. Але така початкова «самотність» мелодії є найкращим вираженням інтимності, сокровенності почуття однієї особи до іншої. У продовженні теми «Ich weihe dir voll Lust und

Schmerz» («Царствуй одна в душі моїй») вираження глибоких почуттів посилюється, в т.ч. за допомогою *crescendo*. Після цього – інструментальна зв'язка *un poco agitato*, яка у Ф. Шуберта, повністю така ж (гармонічно, фактурно), як у Ф. Ліста, однак плюс один такт (всього п'ять тактів), можливо для того, щоб допомогти слухачу активізувати слух перед початком наступного вступу вокальної партії. Ф. Ліст скасовує цей п'ятий такт, імовірно тому, що в нього не передбачено вступу вокаліста, а є лише фортепіанна гра. Забігаючи наперед, М. Рубацките зазначає, що Ф. Ліст кожного разу, між наступними строфами, робить іншу зв'язку. Функція першої зв'язки – урізноманітнити розвиток художнього образу.

У наступній строфі у Ф. Шуберта з'являються нові слова, які змінюють смислову атмосферу. У Ф. Ліста немає слів, і він робить екстремальне *dolce*, репрезентоване набагато більшим охопленням клавіатури, використанням як акордової (в правій руці), так і фігураційної (в лівій руці), тоді, як ми пам'ятаємо, що на початку транскрипції і мелодичний рельєф, і фон, виписаний фактично для однієї руки. Текст другої строфи, за словами М. Рубацките, винятково інтимний: «*Kehr' ein bei mir, und schließe du*» («До серця серцем озовись, журбі всі двері зачини»). Тут відбувається деяка ритмізація мелодичного голосу, збільшення його рухливості. При цьому зберігається гармонізація Ф. Шуберта, однак у Ф. Шуберта немає таких пластичних мелодичних підголосків, які є у Ф. Ліста, і які виконуються за допомогою перекидання лівої руки над правою. Тож, перед нами – екстраординарне, віртуозне трактування цього досить простого в оригіналі музичного тексту Ф. Шуберта. Ф. Ліст досягає цього за допомогою кидків лівої руки, виділяючи, таким чином, вокальний мелодичний голос, який і так знаходиться вгорі, на передньому плані акордової фактури, в правій руці в оточенні плинних мелодичних підголосків лівої руки, які огортають його з обох боків.

Муза Рубацките наголошує, що дуже важливим у виконанні цього фрагменту для піаніста є відчуття і зрозуміти, яким чином можна досягнути максимально гнучкого руху обох рук, і яким чином передавати *legato* від одного звуку до іншого, коли реальне *legato* є абсолютно неможливим. Тобто ми розуміємо, що

¹ Поради Музи Рубацките для піаністів та аналіз її виконавсько-педагогічного підходу щодо інтерпретації фортепіанних транскрипцій Ф. Шуберта-Ф. Ліста описано та узагальнено на основі аналізу майстер-класу піаністки, що проходив в рамках Міжнародного конкурсу піаністів у 2022 році (Liszt; Lisztcompetition).

в цьому випадку можливе лише акустичне legato. На думку Музи Рубацките, варто все, що в цьому фрагменті тексту написано Ф. Лістом для лівої руки, перенести до правої. Також, на її думку, дуже важливо приготувати руку до перекидки наперед, не в останній момент, коли вже потрібно це робити. Потрібно, за її словами, немов перелити воду з однієї склянки в іншу, потрібно зробити це максимально плавно (Masterclass).

Четвертої строфи, як вже було сказано, у тексті Ф. Шуберта не існує. Натомість Ф. Ліст (*senza agitazione*) робить варіацію з абсолютно новою технікою, що виглядає схожою до стилю К. Дебюссі, як би парадоксально не звучало таке порівняння в контексті розмови про творчість Ф. Ліста. Акорди в обох руках звучать немов плескіт води, вони неймовірно колористичні і натхненні. Таким чином ця строфа, відповідника якій немає у пісні Ф. Шуберта, є надзвичайно важливою, потрібною і неймовірно чудесною. Муза Рубацките зазначає, що, на її погляд, коли Ф. Ліст осягнув геніальну ідею цієї варіації, коли побачив цю можливість і коли геніально її втілював, то тим самим він значно перевершив в художньому плані те, що в нього існувало як даність пісні Ф. Шуберта (Masterclass).

Геніальна знахідка Ф. Ліста, як зазначає М. Рубацките, на єдиному диханні підводить до високої емоційної вершини твору Ф. Шуберта – Ф. Ліста, підводить на єдиному диханні до головної кульмінації, до високого подіуму гімну кохання – «*Dies Augenzelt, von deinem Glanz*» («Хай втіленням всіх мрій для мене, друже мій»). Тут Ф. Ліст точно слідує за мелодією пісні, водночас використовує віртуозні, «повсюдно стрибаючі» трансцендентні акорди. Дивовижно, як Ф. Лісту вдалося виписати цю складну фактуру таким чином, щоб ніде в рамках фортепіанної фактури не втратити мелодичну лінію вокальної партії, щоб ніде не згубити співного, вокального початку. Більше того, Ф. Ліст ще раз повторює те саме речення, без жодних змін. І робить це тому, що він знайшов у цьому повторенні принципову художню необхідність, виняткову красу, особливо помітну і осягнену у порівнянні з початком цієї транскрипції (Masterclass). Завершує транскрипцію кода. Вона є дуже близькою до шубертівської. Пригадаймо, що на початку

транскрипції йшлося про звучання одного голосу – освідчення закоханого. Тут, у коді, та ж семантична ситуація – звучить один голос, однак Ф. Ліст перекидає його мелодію то в ліву, то в праву руку.

Транскрипція «Молода черниця» («*Die junge Nonne*») представляє собою переклад Ф. Лістом пісні Ф. Шуберта, написаної на слова Якоба Ніколауса Крайгера. І це, на думку педагогині, абсолютно інша історія. Це історія про монастир, про те, що молода монахиня прибула до монастиря, для того, щоб перевірити своє кохання у любов до Всевишнього. Також, як це часто можна часто спостерігати в літературі, живописі чи музиці романтизму, гроза, яка бушує в душі героїні, резонує з грозою в природі. Цікава річ, яку можна збагнути в результаті порівняння пісні Ф. Шуберта з її лістівською транскрипцією, це розуміння того, наскільки остання близька до оригіналу. Зміни практично відсутні. Замість потенційних змін – лише адаптація до масштабів лістівської клавіатури і до виняткової віртуозної техніки трансцендентного піанізму Ф. Ліста. Справедливості ради необхідно зазначити, що проте кожна музична строфа має якусь маленьку, незначну відмінність від оригіналу – переважно фактурного плану.

Інтродукція Ф. Ліста – така ж, як у Ф. Шуберта: *pianissimo, sotto voce*. Той самий темп – *Moderato*. Перед нами – драма на сцені і одночасно оповідь того, що відбувається, зі вступом голосу співака. Інтродукція змальовує внутрішню грозу героїні, грозу в її душі: «*Wie braust durch die Wipfel der heulende Sturm!*» («Як лютий шторм реве у кронах дерев»). Ф. Ліст дуже виразно передає цю атмосферу. Як можна переконатися з музичного тексту, транскрипція Ф. Ліста виразно передає голос оповідача, і не менш виразно – фон сцени, яка відбувається, її декорацію, картину природи (Masterclass).

Після «*Es rollet der Donner, es leuchtet der Blitz*» («Грім гримить, блискавка блискає») Ф. Ліст, як і Ф. Шуберт, уводить двотактову зв'язку – своєрідний ритурунель (вони ідентичні). Наступну фразу «*Und finster die Nacht, wie das Grab!*» («А ніч темна, як могила») Муза Рубацките грає кілька разів, кілька разів повторюючи вголос слова пісні, немов «приміряючи» рядки вербального тексту до музичних речень, і тим самим наголошує на важливості

цього моменту розвитку художнього образу, наголошуючи на важливості цієї конкретної поетично-музичної взаємодії, тому, що саме цей текст передано ось саме цими виразовими засобами – тремоло, piano, тональною нестійкістю, спусканням в низький регістр та ін.

Піаністка з особливою наполегливістю неодноразово наголошує особливу семантичну роль тональності F-dur (після слова «могила»). На її думку, в цьому місці – це вираження далекого світла в довгому темному тунелі. Поглянувши на місце, де вдруге з'являється текст, в якому йдеться про могилу – «Und finster die Brust, wie das Grab» («А моє серце було темне, як могила»), і де так само з'являється F-dur, ми бачимо, що Ф. Ліст там дає повнооктавну і повноакордову насичену фактуру (con esallazione), що, на думку Музи Рубацките, є наступним важливим етапом у розвитку художнього образу твору і служить вираженням розповсюдження, наближення, поширення світла і відтак – зростання емоційного піднесення героїні. Піаністка зауважує, що в цій ділянці форми – трудність виконання полягає в необхідності особливо якісного визвучування середніх шарів фактури (Masterclass).

Коли ми повернемося до історії молоді монахині, зазначає М. Рубацките, і розглянемо роль F-dur в цьому контексті, то потрібно буде відзначити, що перед нами – не лише голос оповідача, який розповідає цю історію, перед нами – пряма мова монахині, жіночий голос, який розповідає її історію від першої особи: «Es brauste das Leben, wie jetzo der Sturm, Es bebten die Glieder, wie jetzo das Haus, Es flammte die Liebe, wie jetzo der Blitz» («Моє життя вирувало, як буря, мої кінцівки тремтіли, як будинок, кохання спалахнуло, як блискавка»). Музичні репліки монахині – менш чіткі в метро-ритмічному плані, порівняно з репліками оповідача, і саме тому, можливо, – надзвичайно емоційні. І ось власне F-dur служить яскравим, потужним вираженням того її перетворення, яке приносить монахині дар любові (Masterclass).

Ще і ще Муза Рубацките повторює ці рядки поетичного тексту, емоційно, наповнено, щоб підкреслити ту величезну залежність, яку вона бачить між поетичним образом, музичним образом, способами їхньої взаємодії та інтерпретації, а також – ту фундаментальну роль, яку відіграє у музичній концепції цієї транскрип-

ції тональність F-dur, що виступає ключовим уособленням внутрішнього духовного переродження героїні. Героїня (особливо це помітно у транскрипції Ф. Ліста, де використовуються друга і третя октави) розповідає про дар любові у високому регістрі. Ця мелодія звучить в транскрипції Ф. Ліста як вокальна партія, як уособлення власне жіночого голосу, власне прямої мови монахині.

Повертаючись до F-dur, Муза Рубацките справедливо наголошує, що ця тональність, як зрозуміло, була узята Ф. Лістом від Ф. Шуберта, що вирізнявся винахідливістю в гармонічному плані. І саме за допомогою цієї тональності передано те, що монахиня прийшла до іншої любові, що вона налаштувалася на іншу, духовну любов. «Nun tobe, du wilder, gewalt'ger Sturm, Im Herzen ist Friede, im Herzen ist Ruh» («Навколо мене люта, дика, могутня буря; в серці моєму мир, в серці моєму спокій») – в цей момент, в тому числі за допомогою F-dur, а можливо і передусім, завдяки йому в цій музичній концепції, неймовірно чудове одкровення молоді монахині, перетворює її любов на любов до Всевишнього. Вона свідчить про народження особистої віри. Муза Рубацките постійно звертає увагу саме на F-dur. «Ich harre, mein Heiland, mit sehndem Blick! Komm, himmlischer Bräutigam, hole die Braut» («Чекаю, Спасителю мій, з тужливим поглядом! Прийди, небесний наречений, візьми свою наречену»). «Чуєте, – звертається педагогиня до слухачів, – вона чекає. І в нотах тепер, як і раніше – все F-dur. Життя продовжується в іншому житті» (Masterclass).

Піаністка не втомлюється повторювати, що найчудесніше зроблене Ф. Лістом в цій транскрипції – це трансцендентний, винятковий за масштабами та наповненістю, обсяг фортепіанного звучання, а також – виняткова віртуозність. Ф. Ліст повторює мелодичні фрази пісні Ф. Шуберта, однак одночасно додає синкопи в лівій руці, доручаючи виконання цих фрагментів фактури правій руці («Im Herzen ist Friede» і далі). Це робить чекання героїні хвилюючим, піднесеним, власне таким, про яке йдеться в вербальному тексті. Пояснюючи ці виконавські моменти, піаністка проспівує ритміку цих синкоп як джазовий скет: *nam*-па-а-*mi*-та-тім-*na*-а (спів складів, як наслідування звучання інструментів), робить це власне для

того, щоб підкреслити важливість цієї метро-ритмічної гри, її поліритмічного багатства для вираження нової якості художнього образу: «Чудово, дуже чудово. Дуже б'ється серце!» (Masterclass).

Екстатичний F-dur виражає релігійний екстаз молодої монахині. (Безумовно, слова в нотному тексті Ф. Ліста виписані для того, щоб за допомогою них виконавцю було легше здійснити інтерпретацію). На словах «Ich hatte, mein Heiland, mit sehndem Blick! Komm, himmlischer Bräutigam, hole die Braut Erlöse die Seele von irdischer Haft» («Чекаю, Спасителю мій, з тужливим поглядом! Прийди, небесний наречений, візьми свою наречену, Звільни душу від земних пут») ми входимо в найбільш чудовий момент. «Я не можу пояснити це раціонально, – каже Муза Рубацките, – однак я відчуваю це нутром, відчуваю це “звільнення душі”» (Masterclass).

Піаністка звертає увагу на те, що перший раз у тексті з'являється слово «Horch» – «Слухайте»: «Horch, friedlich ertönet das Glöcklein vom Turm!» («Слухайте, з вежі мирно лунає дзвін!»). Але, «якщо ми пригадаємо, – каже вона, – дзвін звучав з самого початку твору (йдеться про перші такти). Я думаю, – переконує Муза Рубацките, – що у молодої монахині спочатку не було здатності чути цей дзвін, і лише після того, як її серце відкрилося релігії, духовності, істинній любові, вона змогла його почути, вона почала чути» (Masterclass). «Es lockt mich das süsse Getön Allmächtig zu ewigen Höh'n» («Його солодкий звук всемогутньо кличе мене до вічних висот»). Ф. Ліст услід за Ф. Шубертом у вигляді секвенції повторює цей фрагмент, пов'язаний з образом звільнення душі і солодкого звучання дзвонів, що приводить до чудового синтезу – підсумку всього твору, наймовірно чудового, який тільки і міг би бути. Це «Алилуя».

Висновки і перспективи подальших досліджень. Значний і певною мірою унікальний виконавсько-педагогічний досвід Музи Рубацките в сфері виконання транскрипцій Ф. Ліста, який вона прагне передати як молодим концертуючим піаністам, так і педагогам в сфері фортепіанного виконавства, зводиться до таких основних побажань та рекомендацій:

Розуміти і усвідомлювати нерозривність транскрипції і її оригінального першоджерела (в цьому конкретному випадку – пісні

Ф. Шуберта), на основі якого вона написана. В процесі розучування транскрипції проводити порівняння оригіналу і транскрипції, звертаючи особливу увагу на моменти розбіжностей в цих текстах, в яких потенційно можуть критися особливо важливі нюанси для побудови переконливої в художньому плані виконавської інтерпретації.

Враховувати загальний культурно-історичний контекст творчості Ф. Ліста, особливості його творчої індивідуальності, композиторського стилю та виконавської манери. Співвідносити специфіку власного виконавського досвіду з виконавсько-інтерпретаційною манерою Ф. Ліста в тій її частині, яка є доступною нашому пізнанню на основі опрацювання різних історіографічних джерел.

Розуміти особливості жанру фортепіанної транскрипції, його цілі, риси жанрового стилю транскрипції, її місце в музичній практиці XIX століття та в сучасній концертній практиці – національній, міжнародній тощо.

Працюючи над виробленням власної виконавської концепції тієї чи іншої транскрипції, глибоко і серйозно вивчати поетичне першоджерело пісні Ф. Шуберта – в оригіналі (німецькою) та в існуючих перекладах, тих, які використовуються у концертній практиці, з метою пошуку різних та вибору найкращої художньо-виконавської інтерпретаційної версії твору, широко застосовувати при цьому асоціативний та метафоричний мислення.

Пам'ятати, що лістівські транскрипції пісень Ф. Шуберта, – це передусім транскрипції власне пісень, відтак у транскрипціях приділяти особливу увагу виконанню мелодії, що є відображенням вокальної партії пісенного оригіналу. Усіляко підкреслювати вокальну генезу цієї мелодії.

Дбати про власний техніко-виконавський комфорт як піаніста, перепроверити тексти Ф. Ліста на предмет виконавсько-технічної доцільності. У виняткових випадках дозволити собі пристосовувати нотний текст Ф. Ліста, зокрема, в його артикуляційних, метро-ритмічних, темпових, тембро-фактурних, регістрових та інших параметрах до найбільш вигідних з точки зору кінцевого результату виконавських паттернів.

Мислити роль інтерпретатора лістівських транскрипцій як своєрідний різновид худож-

нього перекладу, в якому роль перекладача не може бути буквальною, оскільки потребує не лише широти світогляду, системних знань та комплексних виконавських навичок, але також уміння працювати максимально творчо й нестандартно.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Chen T.-Yu. A Century of Schubert Lieder Transcriptions for Piano. The Treatise. The University of Texas at Austin. 2003. 73 p.
2. Damerau A. M. Schubert and Liszt: a comparison of three Schubert Lieder and Liszt Piano Transcriptions. Thesis PhD. Texas Christian University Fort Worth, Texas. 2023. 28 p.
3. Deng M. The spirit and the letter Shubert-List transcriptions. Thesis PhD. University of Auckland. 2020. 61 p.
4. Dine V., Lynn K. *Musical Arrangements and Questions of Genre: A Study of Liszt's Interpretive Approaches*. Thesis PhD (Musicology). University of North Texas. 2010. 178 p.
5. Edwards R. L. A Study of Selected Song Transcriptions by Franz Liszt. Thesis PhD. University of Oregon. 1972. 92 p.
6. George J. M. Franz Liszt's Transcriptions of Shubert's Song for Solo Pianoforte: a Study of Transcribing and Keyboard Techniques. Thesis PhD. The University of Iowa. 1976.
7. Gibbs D. P. A Background and Analysis of Selected Lieder and Opera Transcriptions of Franz Liszt. A Lecture Recital. North Texas State University. 1980. 43 p.
8. Grimpo E. J. A Collaboration of Composers: Considering the Compositional Effectiveness of the Liszt and Heller Piano Transcriptions of Four Schubert Songs (Die Forrelle, Lob Der Tränen, Erbkönig, and Die Post). University of Nebraska. 2006. 72 p.
9. Kim S. A Study of Arranging Technique, Performance Guide, and Practical Application on Liszt's Schubert Song Transcriptions. The Ohio State University. 2022. 82 p.
10. Kregor J. List as transcriber. Cambridge. 2010. 299 p.
11. Kregor J. S. Franz Liszt and the Vocabularies of Transcription, 1833-1865. Thesis PhD. Harvard University. 2007. 293 p.
12. Lee-Clark S. Franz Liszt's Pianistic Approach to Franz Schubert's Songs. Thesis PhD. West Virginia University. 2008. 135 p.
13. Liszt. Utrecht. Retrieved from: <https://www.liszt.nl/>
14. Lisztcompetition. Retrieved from: <https://www.youtube.com/@lisztcompetition>
15. Madsen C. A. The Schubert-Liszt Transcriptions: Text, Interpretation, and Lieder Transformation. Thesis PhD. University of Oregon. 2003. 477 p.
16. Masterclass Schubert/Liszt song transcriptions by Mūza Rubackytė. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=9WUZbo_0BHQ
17. Mūza Rubackytė. Retrieved from: <https://www.muza.fr/index.php>
18. Padilla J. Selected Lieder transcriptions of Franz Liszt and Leopold Godowsky: A comparative analysis. James Madison University. 2023. 56 p.
19. Penrose J. F. The Piano Transcriptions of Franz Liszt. *The American Scholar*. 1995. Vol. 64, No. 2. P. 272–276.
20. Urrows D. F. Conscientious Translation: Liszt, Robert Franz, and the Phenomenology of Lied Transcription. In: *Essays on Word/Music Adaptation and on Surveying the Field. Word and Music Studies*. 2008. Vol. 9. P. 135–160 DOI: https://doi.org/10.1163/9789004358041_009
21. Walker A. Liszt and the Schubert Song Transcriptions. *The Musical Quarterly*. 1991. Vol. 75, No. 4. P. 248–262.

REFERENCES:

1. Chen, T.-Y. (2003). A Century of Schubert Lieder Transcriptions for Piano. The Treatise. The University of Texas at Austin [In English].
2. Damerau, A. M. (2023). Schubert and Liszt: a comparison of three Schubert Lieder and Liszt Piano Transcriptions. The School of Music Texas Christian University Fort Worth, Texas [In English].
3. Deng, M. (2020). The spirit and the letter Shubert-List transcriptions. Thesis PhD. University of Auckland [In English].
4. Dine, V. & Lynn, K. (2010). *Musical Arrangements and Questions of Genre: A Study of Liszt's Interpretive Approaches*. Thesis PhD (Musicology). University of North Texas. 2010 [In English].
5. Edwards, R. L. (1972). A Study of Selected Song Transcriptions by Franz Liszt. Thesis PhD. University of Oregon [In English].
6. George, J. M. (1976). Franz Liszt's Transcriptions of Shubert's Song for Solo Pianoforte: a Study of Transcribing and Keyboard Techniques. Thesis PhD. The University of Iowa [In English].

7. Gibbs, D. P. (1980). A Background and Analysis of Selected Lieder and Opera Transcriptions of Franz Liszt. A Lecture Recital. North Texas State University [In English].
8. Grimpò, E. J. (2006). A Collaboration of Composers: Considering the Compositional Effectiveness of the Liszt and Heller Piano Transcriptions of Four Schubert Songs (Die Forrelle, Lob Der Tränen, Erlkönig, and Die Post). University of Nebraska [In English].
9. Kim, S. (2022). A Study of Arranging Technique, Performance Guide, and Practical Application on Liszt's Schubert Song Transcriptions. The Ohio State University [In English].
10. Kregor, J. (2010). List as transcriber. Cambridge [In English].
11. Kregor, J. S. (2007). Franz Liszt and the Vocabularies of Transcription, 1833–1865. Thesis PhD. Harvard University [In English].
12. Lee-Clark, S. (2008). Franz Liszt's Pianistic Approach to Franz Schubert's Songs. Thesis PhD. West Virginia University [In English].
13. Liszt. Utrecht. Retrieved from: <https://www.liszt.nl/>
14. Lisztcompetition. Retrieved from: <https://www.youtube.com/@lisztcompetition>
15. Madsen, C. A. (2003). The Schubert-Liszt Transcriptions: Text, Interpretation, and Lieder Transformation. Thesis PhD. University of Oregon [In English].
16. Masterclass Schubert/Liszt song transcriptions by Mūza Rubackytė. Retrieved from: https://www.youtube.com/watch?v=9WUZbo_0BHQ
17. Mūza Rubackytė. Retrieved from: <https://www.muza.fr/index.php>
18. Padilla, J. (2023). Selected Lieder transcriptions of Franz Liszt and Leopold Godowsky: A comparative analysis. James Madison University [In English].
19. Penrose, J. F. (1995). The Piano Transcriptions of Franz Liszt. *The American Scholar*, 64, 2, 272–276 [In English].
20. Urrows, D. F. (2008). Conscientious Translation: Liszt, Robert Franz, and the Phenomenology of Lied Transcription. In: *Essays on Word/Music Adaptation and on Surveying the Field. Word and Music Studies*, 9, 135–160 DOI: https://doi.org/10.1163/9789004358041_009 [In English].
21. Walker, A. (1991). Liszt and the Schubert Song Transcriptions. *The Musical Quarterly*, 75, 4, 248–262 [In English].

УДК 78

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-8>

Тетяна ЛІТЕПЛО

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

ORCID: 0009-0003-7641-7435

Бібліографічний опис статті: Літепло, Т. (2024). Вплив музично-освітніх інституцій Дрогобича на інтенсифікацію композиторської творчості краю. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 55–61, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-8>

ВПЛИВ МУЗИЧНО-ОСВІТНІХ ІНСТИТУЦІЙ ДРОГОБИЧА НА ІНТЕНСИФІКАЦІЮ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ КРАЮ

Метою статті є аналіз впливу музично-освітніх інституцій міста Дрогобич (Львівщина) на розвиток композиторської творчості в регіоні. Дослідження спрямоване на визначення ролі навчальних закладів у формуванні професійного середовища для композиторів, активізації їхньої творчої діяльності, а також на вивчення їхнього внеску у культурний розвиток краю.

Методологія. У статті застосовано міждисциплінарний підхід, що базується на методах культурологічного, історико-аналітичного та музикознавчого аналізу. Використано методи контекстуального аналізу для дослідження історичних обставин становлення музичних інституцій, а також порівняльний метод для виявлення специфіки їхнього впливу на регіональну композиторську творчість.

Наукова новизна статті полягає у виявленні взаємозв'язків між розвитком музично-освітніх інституцій у Дрогобичі та активізацією композиторської діяльності в регіоні. Вперше в дослідженні підкреслено роль цих інституцій у формуванні унікального культурного середовища, яке сприяло появі нових музичних творів та зміцненню професійного рівня композиторів.

Висновки. Музично-освітні інституції Дрогобича (музично-педагогічний факультет Дрогобицького педагогічного університету ім. І. Франка та Дрогобицьке музичне училище (коледж) ім. В. Барвінського) відіграли ключову роль у становленні композиторської школи регіону, створивши сприятливі умови для творчої діяльності місцевих композиторів. Їхня діяльність сприяла розвитку професійного музичного середовища, що поєднувало виконавців, педагогів і творців музичних творів. Діяльність означених музичних інституцій значно стимулювала появу нових музичних творів, зокрема камерних, хорових і оркестрових композицій, які стали відображенням локальної культурної ідентичності. Це сприяло утвердженню регіонального музичного стилю у загальноукраїнському та європейському контекстах.

Отримані результати дослідження можуть бути корисними для розробки стратегій збереження та розвитку музично-культурного потенціалу регіону.

Ключові слова: музично-освітні інституції, Дрогобич, композиторська творчість, музична культура, регіональний розвиток.

Tetiana LITEPLO

PhD student at the Department of Music History, Mykola Lysenko Lviv National Music Academy, 5 O. Nizhankivskogo Str., Lviv, Ukraine, 79000.

ORCID: 0009-0003-7641-7435

To cite this article: Liteplo, T. (2024). Vplyv muzychno-osvitnikh instytuttsii Drohobycha na intensyfikatsiiu kompozytorskoj tvorchoosti kraiu [The influence of music and educational institutions in Drohobych on the intensification of compositional creativity in the region]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 55–61, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-8>

THE INFLUENCE OF MUSIC AND EDUCATIONAL INSTITUTIONS IN DROHOBYCH ON THE INTENSIFICATION OF COMPOSITIONAL CREATIVITY IN THE REGION

The purpose of the article is to analyse the impact of music education institutions in Drohobych (Lviv region) on the development of composers' creativity in the region. The research is aimed at determining the role of educational

institutions in shaping the professional environment for composers, intensifying their creative activity, and studying their contribution to the cultural development of the region.

Methodology. *The article uses an interdisciplinary approach based on the methods of cultural, historical, analytical and musicological analysis. The methods of contextual analysis are used to study the historical circumstances of the formation of musical institutions, as well as the comparative method to identify the specifics of their influence on regional compositional creativity.*

The scientific novelty of the article lies in the identification of the relationship between the development of music education institutions in Drohobych and the intensification of composing activity in the region. For the first time, the study emphasises the role of these institutions in the formation of a unique cultural environment that contributed to the emergence of new musical works and strengthening the professional level of composers.

Conclusions. *The musical and educational institutions of Drohobych (the Faculty of Music and Pedagogy of the Ivan Franko Drohobych Pedagogical University and the Drohobych Music School (College) named after V. Barvinsky) played a key role in the formation of the region's compositional school, creating favourable conditions for the creative activity of local composers. Their activities contributed to the development of a professional musical environment that united performers, teachers, and composers. The activities of these musical institutions significantly stimulated the emergence of new musical works, including chamber, choral and orchestral compositions, which reflected the local cultural identity. This contributed to the establishment of a regional musical style in the national and European contexts.*

The results of the study can be useful for developing strategies for the preservation and development of the musical and cultural potential of the region.

Key words: *music and educational institutions, Drohobych, compositional creativity, musical culture, regional development.*

Актуальність дослідження. Дрогобич історично був важливим осередком музичного та культурного життя Західної України. Музично-освітні інституції міста зробили вагомий внесок у розвиток регіональної композиторської творчості, але їхній вплив залишається недостатньо вивченим. У сучасному контексті реформування музичної освіти досвід цих установ є цінним для вдосконалення навчальних програм. Аналіз ролі регіональних центрів, таких як Дрогобич, підкреслює їхній вплив на загальноукраїнську музичну культуру. Дане дослідження сприяє збереженню національної спадщини та розумінню зв'язку між освітою й творчістю.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження музичного мистецтва Дрогобиччини привертає увагу провідних регіональних науковців. У 2006 році І. Бермес захистила кандидатську дисертацію на тему «Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ століття в контексті духовного розвитку Галичини» (Бермес, 2006). Питання професіоналізації музичного життя регіону було розглянуто Л. Мартинівим у його кандидатській дисертації, захищеній у 2019 році (Мартинів, 2019). У 2021 році Н. Сторонська представила дослідження, присвячене діяльності дрогобицької музичної школи в контексті українського академічного мистецтва, зокрема на прикладі Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка (Сторонська, 2021). Окремі аспекти

діяльності Дрогобицької організації НСКУ висвітлено у публікаціях таких авторів, як В. Грабовський (Грабовський, 1997), О. Німилевич (Німилевич, 2013), Т. Павлів (Літепло) (Павлів, 2018, 2019), О. Яцків (Яцків, 1999).

Тема впливу музично-освітніх інституцій на композиторську творчість регіонів, зокрема Дрогобича, залишається малодослідженою. У контексті композиторської творчості дослідження здебільшого зосереджуються на окремих поста-тях, тоді як колективний вплив освітніх інституцій не був предметом ґрунтовного аналізу. Отже, **метою статті** є систематизувати інформацію про діяльність музично-освітніх установ Дрогобича та їхній вплив на регіональну композиторську школу, що сприятиме кращому розумінню культурного процесу у Західній Україні.

Виклад основного матеріалу. Дрогобиччина є одним із визначних культурних осередків Галичини, знаним своїми давніми мистецькими традиціями. У селі Нагуєвичі, поблизу Дрогобича, народився видатний поет і письменник Іван Франко, який саме тут зробив свої перші літературні спроби. У навчальних закладах регіону працювали такі відомі діячі, як композитор Остап Нижанківський, оперний співак Модест Менцинський, театральний діяч Йосип Стадник, а також хоровий диригент і педагог о. Северин Сапрун. У місті з лекціями й концертами виступали Станіслав Людкевич, Василь Барвінський, Нестор Нижанківський, Борис Кудрик, Роман Савицький та інші, зокрема в межах інспекцій філії ВМІ ім. М. Лисенка.

Високий рівень музичної освіти регіону забезпечується діяльністю Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка з факультетом початкової та мистецької освіти (колишній Інститут музичного мистецтва) і Дрогобицького музичного фахового коледжу ім. В. Барвінського (раніше – училище). У цьому контексті варто більш детально висвітлити контекст формування та розвитку їх діяльності.

Історичні події середини ХХ століття стали переломним моментом у культурному та музичному розвитку Дрогобицького краю. Встановлення радянської влади у 1939 році призвело до створення у 1939 році Дрогобицької області, що складалася з 30 районів.

У 1951 році Дрогобицький учительський інститут був реорганізований у педагогічний, а в 1954 році йому присвоїли ім'я Івана Франка. У 1998 році заклад отримав статус університету, ставши Дрогобицьким державним педагогічним університетом імені Івана Франка (ДДПУ ім. І. Франка). Музично-педагогічний факультет, що увійшов до складу університету, став важливим осередком вищої музичної освіти на Дрогобищині.

У 1960 році в структурі університету було створено кафедру музики і співів завдяки зусиллям Анатолія Рябчуна, метою якої було підвищення фахового рівня педагогів з музичних дисциплін. А. Рябчун також виступив ініціатором створення музично-педагогічного факультету, заснованого у 1962 році для підготовки вчителів музики та викладачів педагогічних училищ. З 1964 року факультет функціонував у денній, заочній і вечірній формах навчання.

Першим деканом факультету став Василь Якуб'як (1912–1981) – композитор, педагог і музично-громадський діяч, який сприяв утвердженню композиторської творчості як важливої складової діяльності закладу. Працюючи викладачем та адміністративним керівником, В. Якуб'як активно розвивав виконавську й композиторську діяльність. У його творчому доробку – різножанрові твори, серед яких «Фортепіанний квінтет», сюїти, марші, музика до драматичних постановок, пісні та інструментальні композиції. Завдяки його зусиллям музична освіта в регіоні отримала новий поштовх до розвитку.

Творчий тандем композитора В. Якуб'яка та молодого коломийського поета Івана Юзюка

(нині відомого диригента, Народного артиста України, завідувача кафедри оперної підготовки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка) став одним із найрезультативніших у творчій діяльності композитора. Спільно вони створили близько півтора десятка різножанрових творів, серед яких 11 пісень були адресовані дітям молодшого шкільного віку. Як відзначає Оксана Захарчук, «різножанрова і тематично багата композиторська спадщина В. Якуб'яка увібрала в себе мелодико-гармонічні та ритмічні особливості чарівного народного українського мелосу» (Захарчук, 2015, с. 149).

У листопаді 1966 року кафедра музики і співів була розділена на дві підструктури: кафедру теорії, історії музики та гри на музичних інструментах і кафедру методики музичного виховання, співів та хорового диригування. Ці назви зберігалися до 2002 року.

У 1968 році деканом музично-педагогічного факультету ДДПУ імені І. Франка став Лев Коцан – досвідчений педагог і музикант, який очолював факультет протягом трьох термінів (1968–1976 рр.). Під його керівництвом було створено професійний колектив викладачів, таких як С. Стельмашук, С. Масний, В. Якуб'як, О. Яцків, З. Антонішак та ін. За ці роки факультет поступово відійшов від рис русифікованості та псевдоінтернаціоналізації, набувши виразної української ідентичності (Мартинів, 2011, с. 408).

З 1976 до 1987 року посаду декана обіймав Корнель Сятецький – Заслужений працівник освіти України, професор і завідувач кафедри народних музичних інструментів та вокалу, який продовжив традиції національного культурного розвитку факультету.

З 1987 року деканом музично-педагогічного факультету є Степан Дацюк – Заслужений працівник культури України, професор, диригент і громадський діяч. Під його керівництвом у 2001 році діяльність факультету було структуровано за трьома кафедрами: «Методики музичного виховання та диригування», «Музично-теоретичних дисциплін та фортепіано» і «Народних музичних інструментів та вокалу». Кожна кафедра об'єднує висококваліфікованих фахівців, серед яких доктори і кандидати мистецтвознавства, члени НТШ і НСКУ, а також викладачі з почесними званнями. Важ-

ливою складовою роботи факультету стала наукова діяльність, зосереджена на дослідженні інструментального та хорового виконавства, музичної україніки й проблем музично-педагогічної освіти.

У 2014 році музично-педагогічний факультет було реорганізовано в Інститут музичного мистецтва, директором якого став С. Дацюк, а згодом – факультет початкової освіти та мистецтва, в склад якої увійшли кафедра вокально-хорового, хореографічного та образотворчого мистецтва, а також кафедра музично-теоретичних дисциплін та інструментальної підготовки.

Інститут виконує важливу роль у забезпеченні Дрогобиччини, з її складною культурно-мистецькою інфраструктурою та значним попитом на мистецькі спеціальності, кваліфікованими фахівцями. Тут готують спеціалістів у галузі музичної педагогіки, музикознавства, вокального та інструментального виконавства, а також організаторів мистецьких процесів, адаптованих до потреб регіону.

Важливим аспектом є те, що викладачі Інституту стали першими професійними композиторами Дрогобиччини. У своїй творчій діяльності вони представили широку палітру музичних жанрів і форм, чим сприяли розвитку регіональної музичної культури.

Одним із перших композиторів Дрогобиччини був Юліан Корчинський (1921–1990) – художній керівник Прикарпатського ансамблю пісні і танцю «Верховина», засновник і керівник ансамблю «Трускавчанка», доцент, завідувач кафедри методики музичного виховання, співів та хорового диригування Дрогобицького державного педагогічного інституту імені Івана Франка. Він активно займався громадською діяльністю, організовував музичне життя регіону та збирав народну пісенну творчість.

Збираючи репертуар для ансамблів, Юліан Корчинський записав понад 2000 народних пісень Прикарпаття, зокрема бойківських, лемківських і гуцульських. Він підготував до друку 500 пісень із південних районів Львівщини. Основний творчий інтерес композитора полягав у збиранні та хоровому опрацюванні музично-пісенного фольклору.

Хорова творчість Корчинського включає обробки народних пісень для хору а capella, обробки з інструментальним супроводом, авторські обробки народних пісень і власні

хорові композиції. Проте він значно менше уваги приділяв створенню власних вокально-хорових композицій і хорових аранжувань творів інших авторів. Інструментальна музика не належала до його творчих зацікавлень.

Обробки народних пісень, створені Юліаном Корчинським, стали не лише важливим внеском у його творчий доробок, а й значущим явищем української хорової музики другої половини ХХ століття. Композитор аранжував українські народні пісні для різних видів хорів, здебільшого без супроводу, та опублікував їх у збірках: «Бойківські та лемківські народні пісні» (1970), «Українські народні пісні: Обробка для хору в супроводі баяна» (1973), «Карпатські струмочки» (1979), «Пісні з Львівщини» (1988).

Ці збірки, особливо остання, є найбільшою за обсягом колекцією народних пісень Львівщини, створеною однією людиною, а не групою фахівців. Як збирач і дослідник народної творчості, Юліан Корчинський продовжив традиції, започатковані М. Лисенком, М. Леонтовичем та іншими українськими композиторами, які самостійно записували народні пісні та створювали їх обробки.

Серед визначних митців Дрогобиччини другої половини ХХ століття вирізняється Степан Стельмашук (1925–2011), багатогранний талант якого розкрився у різних сферах: диригентсько-хормейстерській діяльності, композиторстві, педагогіці, фольклористиці, музикознавстві та культурно-просвітницькій роботі. Він був засновником і керівником народної чоловічої хорової капели «Бескид».

Основу творчого доробку С. Стельмашука становлять хорові твори, написані на тексти класиків і сучасників, зокрема Т. Шевченка, П. Грабовського, Б. Грінченка, В. Сосюри, О. Гончара, П. Воронька, Т. Коломієць та М. Шалати. Його музична спадщина зібрана у чотирьох репертуарних збірниках («Твори для чоловічого хору», «Вибрані хорові твори», «Народні пісні для хору», «Ансамблі та пісні»), які є цінним внеском у скарбницю української хорової культури.

С. Стельмашук створив низку оригінальних творів, серед яких «Служба Божа», «Плач Ярославни», «Каменярі», а також здійснив обробки українських коляд і народних пісень. Значну частину його творчого доробку становить духовна музика. У 2007 році було опубліковано

«Службу Божу для мішаного хору», над якою композитор працював у 1949–1951 роках за радянських часів і завершив у 1988–1992 роках.

Видатне місце в історії музичного мистецтва Дрогобиччини належить Роману Сов'яку (1939–2007) – диригенту, композитору, науковцю, публіцисту, краєзнавцю. Він проявив себе як визначний культурний діяч і просвітник, професор ДДПУ імені Івана Франка, член Національної спілки композиторів України та багаторічний керівник і головний диригент чоловічої хорової капели «Бескид».

Його творчий шлях почався у провідних музичних закладах Західної України, а педагогічна кар'єра пов'язана з Дрогобицьким педагогічним інститутом. Р. Сов'як був активним композитором, писав хоріві, інструментальні та вокальні твори, обробляв народні пісні, а також працював над музичною інтерпретацією літературної спадщини І. Франка та поетів-сучасників. Значну увагу приділяв духовній музиці та науковій діяльності, включаючи першу монографію про О. Нижанківського. Його внесок у національну культуру та громадське життя залишив глибокий слід, що підтверджується фестивалями, присвяченими його пам'яті.

Важливу роль у розвитку композиторської творчості на Дрогобиччині відіграла діяльність композиторського факультату Дрогобицького державного музичного коледжу ім. В. Барвінського (зараз фаховий музичний коледж).

У 1976 році, з початком викладання в Дрогобицькому музичному училищі випускника композиторського факультету Львівської консерваторії Миколи Ластовецького, тут було створено композиторський факультатив. Під його керівництвом навчалася близько 20 студентів з різних відділів [згідно з інтерв'ю Т. Павлів з Миколою Ластовецьким від 31.05.2020]. Для популяризації творчих досягнень студентів в училищі організовувалися концерти з їхніх творів, які здобували широкий суспільний резонанс, а також проводилися творчі конкурси.

Саме в цей час були створені перші музичні твори студентів училища – Володимира Сивохи́па, Богдана Сюті, Романа Стельмашука, Романа Цися, Володимира Боркова, Олега Зинича, Ірини Матійчин та інших. Більшість із них продовжили навчання на композиторському факультеті Львівської консерваторії: Богдан Сюта (клас П. Гергелі), Роман Стель-

машук (клас М. Скорика), Роман Цись (клас Л. Мазепа). Інші студенти, хоч і не здобули професійної композиторської освіти, залишилися активними діячами у цій сфері.

У період 1982–1997 років композицію в Дрогобицькому музичному училищі викладав Юрій Сидоряк, який зробив вагомий внесок у розвиток творчого потенціалу талановитої молоді. Ще раніше, у 1969 році, в училищі розпочав викладацьку діяльність Володимир Грабовський, який у 1993 році став першим членом Спілки композиторів України в Дрогобичі.

Завдяки його ініціативі у 1997 році була заснована Дрогобицька організація НСКУ, яку він очолює до сьогодні. Володимир Семенович активно працював над залученням до Спілки композиторів і музикознавців, а також педагогів музичного училища та музично-педагогічного факультету ДДПУ ім. І. Франка.

Центральною постаттю в композиторському житті Дрогобиччини є композитор, педагог, музикознавець і музично-громадський діяч Микола Ластовецький (нар. 1947 р.). Він є членом Національної спілки композиторів України та Спілки театральних діячів України, очолює науково-культурологічне товариство імені В. Барвінського, а також обіймає посаду доцента кафедри музикознавства та фортепіано Дрогобицького державного педагогічного університету імені І. Франка.

Вихованець Львівської композиторської школи, Микола Ластовецький здобув освіту в Львівській консерваторії імені М. В. Лисенка, де навчався у класі професора Романа Сімовича, випускника Празької консерваторії. М. Ластовецький – багатогранний український композитор, творчий доробок якого охоплює широкий спектр жанрів і стилів. Його музика відзначається оригінальністю, багатством інтонаційного матеріалу, глибоким зв'язком із народною культурою та використанням сучасних композиторських технік.

Пріоритетною для композитора є симфонічна музика: твори, як-от симфонічна поема «Галичина», увертюра «Бойківська», симфонієтта «Пам'яті Героїв Крут», втілюють національні мотиви та драматизм історичних подій. Особливу увагу привертає увертюра «Бойківська», створена на основі бойківських мелодій, із застосуванням сучасних засобів композиції, як-от сонористика.

Камерно-інструментальні твори композитора, включаючи «Гаївки» для струнного оркестру, відзначаються тонким поєднанням фольклорних елементів із сучасними техніками. Використовуються експериментальні прийоми звуковидобування, зокрема, алеаторика.

У жанрі фортепіанної музики митець створив низку педагогічних збірників для дітей і юнацтва, які гармонійно поєднують національний колорит із сучасною музичною мовою. Яскравий приклад – цикл «Раціональні ескізи», побудований на додекафонній техніці.

Хорова музика М. Ластовецького звертається до текстів класиків української літератури (Т. Шевченко, І. Франко, Л. Українка), створюючи твори із глибоким емоційним наповненням. Значне місце займають опрацювання календарно-обрядових пісень та веснянок, що демонструють прагнення композитора до збереження й розвитку народної творчості. Окрім того, композитор написав музику до понад 30 вистав, серед яких «Юрій Дрогобич», «Морозенко», «Івасик Телесик».

Висновки. Музично-освітні інституції Дрогобича відіграли важливу роль у формуванні професійного музичного середовища регіону, що значно активізувало композиторську діяльність. Дрогобицький музичний фаховий коледж імені Василя Барвінського та факультет почат-

кової та мистецької освіти Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка були ключовими центрами професійної підготовки музикантів. Завдяки їхній діяльності було створено умови для розкриття творчого потенціалу місцевих композиторів, розвитку нових жанрів і популяризації українського музичного мистецтва.

Викладачі та випускники цих закладів брали участь у численних культурних ініціативах, що стимулювало появу нових музичних творів. Музично-освітні установи також створювали сприятливе середовище для взаємодії композиторів, виконавців і теоретиків, формуючи унікальну регіональну мистецьку спільноту. Завдяки діяльності цих інституцій регіональна композиторська творчість отримала новий імпульс, а Дрогобич утвердився як вагомий осередок музичної культури України.

Перспективи подальших досліджень охоплюють аналіз впливу музично-освітніх інституцій Дрогобича на формування стилю місцевих композиторів, порівняння їхньої діяльності з іншими регіонами та дослідження соціокультурного контексту. Важливими є також популяризація спадщини через цифрові архіви й мультимедійні проекти, які інтегрують традиції минулого у сучасний освітній процес.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бермес І. Л. Хорове життя Дрогобиччини першої половини ХХ ст. в контексті духовного розвитку Галичини. : к.мист. : спец. 17.00.03 Музичне мистецтво / Дрогобицький державний педагогічний університет імені Івана Франка. 2006.
2. Грабовський В. С. Грабовський В. С. Відбувся фестиваль української музики «Струни душі нашої» // ARTLINE. 1997. Ч. 9. С. 64.
3. Захарчук О. М. Василь Якуб'як – співець прикарпатського краю. *Українська музика*. Львів, 2015. № 3 (17). С. 148–150.
4. Мартинів Л. І. Етапи професіоналізації музичного життя Дрогобиччини: автореферат дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / М-во культури України, ЛНМА імені М. В. Лисенка. Львів, 2019. 19 с.
5. Німилович О. М. Дрогобицька організація Національної спілки композиторів України: історія в особистостях. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П.І. Чайковського*. Вип. 86: Історія в особистостях. Київ: НМАУ ім. П.І. Чайковського, 2013. С. 128–139.
6. Павлів Т. І. Віхи діяльності Дрогобицької організації Національної спілки композиторів України / Збірник матеріалів Міжнародного наукового форуму «Музикознавчий універсум молодих», 27 лютого – 2 березня 2018 року: тези. Львів: Видавець Т. Тетюк, 2018. С. 100–101.
7. Павлів Т. І. Музикознавчий доробок членів Дрогобицької організації НСКУ / Збірник матеріалів VI Всеукраїнської наукової конференції «Мистецька культура: історія, теорія, методологія». Львів, 2018.
8. Павлів Т. І. Нотовидавнича діяльність Дрогобицької організації Національної спілки композиторів України / Збірник доповідей та повідомлень Міжнародної наукової конференції «Видавничий рух в Україні: середовища, артефакти». Львів, 2019.
9. Селянський І. І. В Дрогобичі діє осередок СКУ // *Галицька зоря*. 1998. № 5(1138). 13 січня.

10. Сторонська Н. З. Діяльність Дрогобицької музичної школи в контексті українського академічного мистецтва (на прикладі Інституту музичного мистецтва Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка) дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 «Музичне мистецтво» / М-во освіти і науки України, Сумський державний педагогічний університет імені А. Макаренка. Суми, 2021. 345 с.

REFERENCES:

1. Bermes I. L. (2006) Khorove zhyttia Drohobychchyny pershoi polovyny KhKh st. v konteksti dukhovnoho rozvytku Halychyny. [The choral life of the Drohobych region in the first half of the twentieth century in the context of the spiritual development of Galicia.]: k.myst. : spets. 17.00.03 Muzychne mystetstvo / Drohobytskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet imeni Ivana Franka [in Ukrainian].
2. Hrabovskyi V. S. (1997) Vidbuvsia festyval ukrainskoi muzyky «Struny dushi nashoi» [The Ukrainian Music Festival ‘Strings of Our Soul’ took place]// ARTLINE. Ch. 9. S. 64. [in Ukrainian].
3. Zakharchuk O. M. Vasyl Yakubiak – spivets prykarpatskoho kraiu [Vasyl Yakubyak is a singer from the Carpathian region] *Ukrainska muzyka*. Lviv, 2015. № 3 (17). S. 148–150. [in Ukrainian].
4. Martyniv L. I. (2019) Etapy profesionalizatsii muzychnoho zhyttia Drohobychchyny [Stages of professionalisation of musical life in the Drohobych region]: avtoreferat dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 «Muzychne mystetstvo» / M-vo kultury Ukrainy, LNMA imeni M. V. Lysenka. Lviv. 19 s. [in Ukrainian].
5. Nimylovych O. M. (2013) Drohobytska orhanizatsiia Natsionalnoi spilky kompozytoriv Ukrainy: istoriia v osobystostiakh [Drohobych Organisation of the National Union of Composers of Ukraine: History in Personalities]/ *Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P.I. Chaikovskoho*. Vyp. 86: Istoriia v osobystostiakh. Kyiv: NMAU im. P.I. Chaikovskoho. S. 128–139. [in Ukrainian].
6. Pavliv T. I. (2018) Vikhy diialnosti Drohobytskoi orhanizatsii Natsionalnoi spilky kompozytoriv Ukrainy [Milestones of the Drohobych Organisation of the National Union of Composers of Ukraine]/ *Zbirnyk materialiv Mizhnarodnogo naukovofo forumu «Muzykoznavchyi universum molodykh»*, 27 liutoho – 2 bereznia 2018 roku: tezy. Lviv: Vydavets T. Tetiuk. S. 100–101. [in Ukrainian].
7. Pavliv T. S. (2018) Muzykoznavchyi dorobok chleniv Drohobytskoi orhanizatsii NSKU [Musicological achievements of the members of the Drohobych organisation of the NUWC] / *Zbirnyk materialiv VI Vseukrainskoi naukovofo konferentsii «Mystetska kultura: istoriia, teoriia, metodolohiia»*. Lviv. [in Ukrainian].
8. Pavliv T. S. (2019) Notovydavnycha diialnist Drohobytskoi orhanizatsii Natsionalnoi spilky kompozytoriv Ukrainy [Music Publishing Activity of the Drohobych Organisation of the National Union of Composers of Ukraine]/ *Zbirnyk dopovidei ta povidomlen Mizhnarodnoi naukovofo konferentsii «Vydavnychyi rukh v Ukraini: seredovyshcha, artefakty»*. Lviv. [in Ukrainian].
9. Selianskyi I. I. (1998) V Drohobychi diie oseredok SKU [UWC branch operates in Drohobych] // *Halyska zoria*. №5(1138). 13 sichnia.[in Ukrainian].
10. Storonska N. Z. (2021) Diialnist Drohobytskoi muzychnoi shkoly v konteksti ukrainskoho akademichnoho mystetstva (na prykladi Instytutu muzychnoho mystetstva Drohobytskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka) [Activities of Drohobych Music School in the Context of Ukrainian Academic Art (on the Example of the Institute of Musical Art of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University)]dys. ... kand. mystetstvoznavstva: 17.00.03 «Muzychne mystetstvo» / M-vo osvity i nauky Ukrainy, Sumskyi derzhavnyi pedahohichnyi universytet imeni A. Makarenka. Sumy. 345 s.[in Ukrainian].

УДК 784.1

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-9>

Анатолій ОРОНОВСЬКИЙ

доцент кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва факультету мистецтв, заслужений діяч мистецтв України, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, вул. Максима Кривоноса, 2, м. Тернопіль, Україна, 46027

ORCID: 0000-0002-8912-6763

Лариса ОРОНОВСЬКА

кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри музикознавства та методики музичного мистецтва факультету мистецтв, заступниця декана з виховної роботи, Тернопільський національний педагогічний університет імені Володимира Гнатюка, вул. Максима Кривоноса, 2, м. Тернопіль, Україна, 46027

ORCID: 0000-0002-2701-1290

Ігор ЦМУР

доцент кафедри вокалу та диригентсько-хорових дисциплін гуманітарного факультету, заслужений діяч мистецтв України, Хмельницька гуманітарно-педагогічна академія, вул. Проскурівського підпілля, 139, м. Хмельницький, Україна, 29013

ORCID: 0009-0003-9832-220X

Ірина ГАВРАН

кандидатка педагогічних наук, доцентка кафедри майстерності актора факультету кіно і телебачення, завідувачка навчальної лабораторії науково-методичного забезпечення факультету кіно і телебачення, Київський національний університет культури і мистецтв, вул. Є. Коновальця, 36, м. Київ, Україна, 01133

ORCID: 0000-0002-6777-3038

Бібліографічний опис статті: Ороновський, А., Ороновська, Л., Цмур, І., Гавран, І. (2024). Розвиток хорового мистецтва в Україні в ХХ столітті. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 62–66, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-9>

РОЗВИТОК ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ В ХХ СТОЛІТТІ

Статтю присвячено дослідженню розвитку хорового мистецтва в Україні у ХХ столітті, яке відіграло ключову роль у формуванні національної музичної культури. Увагу приділено етапам становлення та еволюції хорового співу, зокрема професійного та аматорського напрямів, а також розкрито вплив суспільно-політичних змін на цей процес. Хорове мистецтво цього періоду відзначається жанровим розмаїттям, інноваційними підходами до виконавства та популяризацією української музики на міжнародній арені. Дослідження висвітлює вплив історико-культурного контексту на формування хорових традицій, що позначалося на тематиці та ідеологічній спрямованості творів. У статті розглянуто, як політичні події, такі як встановлення радянської влади, Друга світова війна та доба відлиги, вплинули на специфіку розвитку хорового мистецтва. Водночас аналізується роль хорового співу у збереженні національної ідентичності та спротиві асиміляції. Особлива увага приділяється діяльності провідних українських композиторів, диригентів і педагогів, які зробили вагомий внесок у розвиток хорового мистецтва. Розглядаються творчі досягнення Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка, Левка Ревуцького, Григорія Верьовки та інших митців, які збагатили український хоровий репертуар. Аналізуються новаторські методики викладання хорового співу та організація діяльності провідних хорових колективів, зокрема Державної заслуженої капели України «Думка» та хору імені Григорія Верьовки. Особливо досліджується регіональний аспект хорового мистецтва. Розглянуто специфіку розвитку хорових традицій у різних частинах України, зокрема у західних, центральних та південних регіонах. Наголошено на унікальній взаємодії професійного та народного співу, що сприяло гармонійному розвитку хорового репертуару й виконавських практик. У висновках підкреслюється значення хорового мистецтва для збереження української культурної спадщини, його вплив на формування національної свідомості та ролі у зміцненні культурних зв'язків України з іншими країнами. Стаття також акцентує на важливості подальшого вивчення цього феномену в контексті сучасних викликів.

Ключові слова: хорове мистецтво, Україна, XX століття, національна музична культура, хорові традиції, репертуар, дириженти, регіональні особливості, композитори.

Anatoliy ORONOVSKYY

Associate Professor at the Department of Musicology and Methods of Music Art of the Faculty of Arts, Honored Artist of Ukraine, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, 2 Maksym Kryvonos Str., Ternopil, Ukraine, 46027

ORCID: 0000-0002-8912-6763

Larysa ORONOVSKA

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor at the Department of Musicology and Methods of Music Art of the Faculty of Arts, Deputy Dean for Student Affairs, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, 2 Maksym Kryvonos Str., Ternopil, Ukraine, 46027

ORCID: 0000-0002-2701-1290

Ihor TSMUR

Associate Professor at the Department of Vocals and Conducting and Choral Disciplines of the Faculty of Humanities, Honored Artist of Ukraine, Khmelnytskyi Humanitarian and Pedagogical Academy, 139 Proskuriv's'koho Pidpillya Str., Khmelnytskyi, Ukraine, 29013

ORCID: 0009-0003-9832-220X

Iryna GAVRAN

Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor at the Department of actor's skill, Head of the Educational Laboratory of Scientific and Methodological Support of the Faculty of Film and Television, Kyiv National University of Culture and Arts, 36 Yevhena Konovaltsia Str., Kyiv, Ukraine, 01133

ORCID: 0000-0002-6777-3038

To cite this article: Oronovskyy, A., Oronovska, L., Tsmur, I., Gavran, I. (2024). Rozvytok khorovoho mystetstva v Ukraini v XX stolitti [The development of choral art in Ukraine in the 20th century]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 62–66, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-9>

DEVELOPMENT OF CHORAL ART IN UKRAINE IN THE 20TH CENTURY

The article is devoted to the study of the development of choral art in Ukraine in the 20th century, which played a key role in the formation of national musical culture. Attention is paid to the stages of formation and evolution of choral singing, in particular professional and amateur directions, and the impact of social and political changes on this process is revealed. The choral art of this period is characterized by genre diversity, innovative approaches to performance, and the popularization of Ukrainian music on the international stage. The study highlights the influence of the historical and cultural context on the formation of choral traditions, which affected the theme and ideological orientation of the works. The article examines how political events, such as the establishment of Soviet power, the Second World War, and the Thaw Age, influenced the specifics of the development of choral art. At the same time, the role of choral singing in the preservation of national identity and resistance to assimilation is analyzed. Special attention is paid to the activities of leading Ukrainian composers, conductors and teachers who made a significant contribution to the development of choral art. The creative achievements of Mykola Leontovych, Kyryl Stetsenko, Levko Revutskyi, Hryhoriy Veryovka and other artists who enriched the Ukrainian choral repertoire are considered. Innovative methods of teaching choral singing and the organization of activities of leading choral collectives, in particular the State Honored Chapel of Ukraine "Dumka" and the choir named after Hryhoriy Verivka, are analyzed. The regional aspect of choral art is studied separately. The specifics of the development of choral traditions in different parts of Ukraine, in particular in the western, central and southern regions, are considered. Emphasis is placed on the unique interaction of professional and folk singing, which contributed to the harmonious development of the choral repertoire and performing practices. The conclusions emphasize the importance of choral art for the preservation of Ukrainian cultural heritage, its influence on the formation of national consciousness and its role in strengthening cultural ties of Ukraine with other countries. The article also emphasizes the importance of further study of this phenomenon in the context of modern challenges.

Key words: choral art, Ukraine, 20th century, national musical culture, choral traditions, repertoire, conductors, regional features, composers.

Актуальність проблеми. Розвиток хорового мистецтва в Україні у ХХ столітті є важливою темою для дослідження, оскільки цей період позначився суттєвими зрушеннями в культурній, соціальній та політичній сферах, що безпосередньо вплинули на хорову традицію. Хорове мистецтво відіграло значну роль у формуванні національної музичної культури, популяризації української мови та фольклору, а також у збереженні ідентичності в умовах глобальних змін та ідеологічного тиску. У ХХ столітті українське хорове мистецтво стало інструментом відображення історичних подій, суспільних настроїв і національних ідеалів. В умовах радянської уніфікації та політичних репресій хорове творчість часто залишалася єдиним засобом збереження національного духу. Водночас розвиток професійних і аматорських хорових колективів сприяв популяризації української музики у світі, що й нині залишається важливим чинником культурної дипломатії.

Сучасні виклики, пов'язані з глобалізацією, цифровізацією культурної спадщини та пошуком нових форм художнього вираження, потребують переосмислення досвіду минулого. Дослідження розвитку хорового мистецтва ХХ століття дозволяє виявити стійкі традиції, адаптувати їх до сучасності та забезпечити передачу культурної спадщини майбутнім поколінням. Актуальність вивчення цієї проблеми зумовлена також необхідністю глибшого аналізу внеску окремих митців, регіональних особливостей хорового мистецтва та взаємодії народних і професійних традицій. Такий аналіз дозволяє побачити унікальність української хорової культури та її здатність адаптуватися до нових умов. Отже, дослідження хорового мистецтва ХХ століття не лише поглиблює розуміння національної культури, але й слугує основою для сучасного розвитку музичного мистецтва України, сприяючи формуванню цілісного культурного простору.

Аналіз останніх досліджень. Дослідження хорового мистецтва в Україні ХХ століття є багатовекторним і охоплює різні аспекти розвитку цього культурного феномена. Значну увагу науковців привертають питання формування хорових традицій, їх взаємодії з народною культурою, а також внеску окремих митців у становлення хорового співу як невід'ємної частини національної музичної спадщини.

Олена Сбітнева у своїй роботі «Development of Choral Art Traditions in Ukraine» наголошує на ролі музичного та обрядового фольклору як основи для формування українського хорового мистецтва. Вона акцентує на тому, що хорове мистецтво було тісно пов'язане з народним співом, яке завжди слугувало невичерпним джерелом для композиторів і виконавців. У дослідженні розкриваються ключові етапи розвитку хорової традиції від її фольклорного підґрунтя до професійного виконавства в академічному середовищі, зокрема, діяльність таких колективів, як капела «Думка» та хор імені Григорія Верьовки (Карабиць, 58: 2010).

Микола Гобдич, у своїх роботах, аналізує вплив соціально-політичних змін на українське хорове мистецтво ХХ століття. Він розглядає, як політичні репресії, світові війни та ідеологічний тиск впливали на репертуар хорових колективів і їхню функцію у суспільстві. Гобдич також підкреслює роль хорового мистецтва у відродженні національної ідентичності в періоди культурного піднесення, таких як «відлига» 1960-х років і відновлення незалежності України в 1991 році.

Іван Карабиць приділяє увагу внеску видатних українських композиторів, таких як Левко Ревуцький, Микола Леонтович і Кирило Стеценко, у формування репертуару хорових колективів. Він досліджує стилістичні особливості їхніх творів і методики, які вплинули на формування художнього рівня українських хорів. Зокрема, Карабиць підкреслює значення творів Миколи Леонтовича для становлення українського хорового мистецтва на міжнародному рівні.

Регіональний аспект розвитку хорового мистецтва детально висвітлено у дослідженнях Валентина Пучка, який акцентує на специфіці розвитку хорових традицій у Західній Україні. Він аналізує діяльність аматорських колективів, їхню роль у збереженні народних звичаїв і популяризації української пісні, зокрема в умовах політичних репресій.

У контексті сучасності важливими є праці Тетяни Круль, яка розглядає трансформацію хорових традицій в умовах глобалізації. Вона акцентує на необхідності цифровізації культурної спадщини, розширення репертуару за рахунок сучасних жанрів і зміцнення культурних зв'язків із західними країнами.

Таким чином, сучасні дослідження хорового мистецтва в Україні охоплюють широкий спектр питань: від історичного становлення до його ролі у формуванні національної ідентичності та інтеграції у світовий культурний простір. Це дозволяє не лише зберігати традиції, але й адаптувати їх до викликів сучасності, забезпечуючи тяглість і розвиток українського хорового мистецтва (Лавріненко, 66: 2005).

Метою статті є дослідження розвитку хорового мистецтва в Україні у ХХ столітті, виявлення його ключових етапів, впливу історичних і соціокультурних чинників, а також аналіз внеску окремих митців і колективів у формування національної музичної культури.

Виклад основного матеріалу. Розвиток хорового мистецтва в Україні у ХХ столітті є важливим і багатограним явищем, що охоплює історичний, соціокультурний та мистецький аспекти. Визначальним фактором у становленні хорового мистецтва в цей період стали суспільно-політичні події, зокрема революції, війни, радянська уніфікація, національно-визвольні рухи та незалежність України.

Перші десятиліття ХХ століття ознаменувалися розквітом аматорських хорових колективів та посиленням уваги до української пісенної традиції. Розвиток академічного хорового співу пов'язаний із творчістю композиторів Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка, Левка Ревуцького, які використовували народні мотиви для створення авторських хорових творів. Відомий «Щедрик» Миколи Леонтовича став символом української культури, здобувши популярність у світі.

У радянський період хорове мистецтво зазнало суттєвих трансформацій під впливом ідеологічного тиску. Репертуар багатьох хорів був спрямований на виконання творів, що відповідали офіційній радянській доктрині, однак водночас зберігалися таємні спроби підтримки української пісенної традиції. Колективи, такі як капела «Думка» та хор імені Григорія Верьовки, продовжували виконувати твори, засновані на народному фольклорі, завдяки чому культурна спадщина залишалася живою.

Період «хрущовської відлиги» та 1960-х років був важливим для відродження національної самосвідомості в хоровій музиці. Композитори Борис Лятошинський та Анатолій Кос-Анатольський створювали твори, які,

попри цензуру, підкреслювали автентичність українського культурного надбання.

Наприкінці ХХ століття, із здобуттям незалежності України, хорове мистецтво отримало новий імпульс розвитку. З'явилися численні нові колективи, збільшувалася кількість фестивалів та конкурсів. Репертуар хорів став більш різноманітним, включаючи не лише традиційні твори, а й сучасні композиції українських авторів (Соловійов, 83: 2014).

Діяльність професійних колективів, таких як хор імені Верьовки, капела «Думка», капела бандуристів, мала велике значення для популяризації української пісенної традиції як у країні, так і за її межами. У Західній Україні зберігалася сильна традиція церковного співу, що вплинуло на формування хорового мистецтва в регіоні. Аматорські хори в Галичині, Буковині та Закарпатті активно підтримували народні звичаї та релігійні обряди.

Сьогодні українське хорове мистецтво продовжує розвиватися, адаптуючись до нових умов глобалізації та цифровізації. Діяльність колективів доповнюється використанням сучасних технологій, що дозволяє популяризувати традиційні твори в цифровому просторі. Музичні фестивалі, такі як «Київ Музик Фест», «Хорові асамблеї» в Одесі, сприяють збереженню та розвитку хорової культури.

У підсумку, хорове мистецтво ХХ століття стало відображенням історичних змін і культурних трансформацій в Україні. Воно зберегло свою національну ідентичність і стало важливою складовою української культурної спадщини, яка продовжує збагачувати світову музичну культуру.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Українське хорове мистецтво ХХ століття є унікальним культурним феноменом, що відзначається збереженням національних традицій у складних історичних умовах, зокрема під впливом політичних та ідеологічних чинників. Важливу роль відіграли професійні хорові колективи, такі як капела «Думка», хор імені Григорія Верьовки, які стали провідниками народної пісенної традиції і водночас підтримували високий художній рівень академічного співу. Регіональні особливості розвитку хорового мистецтва, зокрема церковні співи Західної України, також суттєво вплинули на його формування. У незалежній Україні хорове мис-

тецтво отримало новий імпульс для розвитку, інтегруючись у міжнародний контекст і збагачуючи репертуар сучасними творами (Бевзенко, 149: 2012).

Подальші дослідження мають перспективу поглибленого вивчення регіональної специфіки розвитку хорового мистецтва, аналізу внеску окремих композиторів і диригентів у формування хорового репертуару, а також

впливу сучасних технологій і цифровізації на збереження та популяризацію хорової спадщини. Особливо актуальним є дослідження інновацій у хоровому мистецтві, зокрема використання мультимедійних форматів і співпраці з сучасними композиторами, що дозволить адаптувати українські хорові традиції до сучасних умов і зберегти їх у глобалізованому світі.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бевзенко Л. Традиції і новаторство в українському хоровому мистецтві. Харків: Вища школа, 2012. С. 140–160.
2. Бурцева В. Хорове мистецтво України: соціокультурні аспекти. Харків: ВДНХ, 2013. С. 112–130.
3. Карабиць І. Культура українського хорового мистецтва ХХ століття. Київ: Академія, 2010. С. 55–80.
4. Лаврінченко В. М. Хорове мистецтво України: історія та сучасність. Київ: Музична Україна, 2005. С. 45–70.
5. Леонтович М. Сучасне українське хорове мистецтво. Київ: Музика, 1990. С. 25–50.
6. Соловійов О. Розвиток української хорової музики в ХХ столітті: традиції та інновації. Львів: ЛНУ, 2014. С. 80–95.
7. Станкевич О. Хорове мистецтво України в контексті культурних трансформацій ХХ століття. Київ: Наукова думка, 2011. С. 102–125.

REFERENCES:

1. Bevzenko L. (2012). Traditsii i novatoryzmy v ukrains'komu khorovomu mystetstvi [Traditions and innovation in Ukrainian choral art]. Kharkiv: Vyshcha shkola, 140–160. [in Ukrainian]
2. Burtseva V. (2013). Khorove mystetstvo Ukrainy: sotsiokul'turni aspekty [Choral art of Ukraine: sociocultural aspects]. Kharkiv: VDNH, 112–130. [in Ukrainian]
3. Karabyts I. (2010). Kul'tura ukrains'koho khorovoho mystetstva XX stolittia [Culture of Ukrainian choral art of the 20th century]. Kyiv: Akademiia, 55–80. [in Ukrainian]
4. Lavrynenko V. M. (2005). Khorove mystetstvo Ukrainy: istoriia ta suchasnist' [Choral art of Ukraine: history and present]. Kyiv: Muzychna Ukraina, 45–70. [in Ukrainian]
5. Leontovych M. (1990). Suchasne ukrains'ke khorove mystetstvo [Contemporary Ukrainian choral art]. Kyiv: Muzyka, 25–50. [in Ukrainian]
6. Solov'ov O. (2014). Rozvytok ukrains'koi khorovoi muzyky v XX stolitti: tradytsii ta innovatsii [Development of Ukrainian choral music in the 20th century: traditions and innovations]. Lviv: LNU, 80–95. [in Ukrainian]
7. Stankevych O. (2011). Khorove mystetstvo Ukrainy v konteksti kul'turnykh transformatsii XX stolittia [Choral art of Ukraine in the context of cultural transformations of the 20th century]. Kyiv: Naukova dumka, 102–125. [in Ukrainian]

УДК 785.6:781.62

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-10>

Майя РЖЕВСЬКА

доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри театрознавства, Київський національний університет театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого, вул. Ярославів Вал, 40, м. Київ, Україна, 01054

ORCID: 0000-0001-8085-6113

Володимир РОМАНКО

кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач кафедри музичного мистецтва, Таврійський національний університет імені В. І. Вернадського, вул. Джона Маккейна, 33, м. Київ, Україна, 01042

ORCID: 0000-0001-6957-4297

Бібліографічний опис статті: Ржевська, М., Романко, В. (2024). Концертна презентація рок-музики у динаміці візуальних проявів: музиканти на сцені. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 67–74, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-10>

КОНЦЕРТНА ПРЕЗЕНТАЦІЯ РОК-МУЗИКИ У ДИНАМІЦІ ВІЗУАЛЬНИХ ПРОЯВІВ: МУЗИКАНТИ НА СЦЕНІ

Актуальність теми. Поміж каналів розповсюдження рок-музики особливе місце продовжує належати концертам, що увібрали в себе всю різноманітність існуючих нині сценічних практик. Представляє значний інтерес аналіз художнього синтезу, утвореного з поєднання музичного та візуального складників.

Мета статті – окреслити деякі механізми формування візуальних образів у процесі функціонування музикантів у специфічній мистецькій та комунікативній ситуації рок-концерту.

Методологія дослідження. Використано міждисциплінарний підхід у висвітленні концертної презентації рок-музики, що зумовлено синтетичною природою цього мистецького явища. Застосовуються методи рефлексії, якісного аналізу, узагальнення, а також компаративний метод.

Висновки. Констатовано складність феномена рок-концерту в його творчих, організаційних, комунікативних проявах. Стверджується, що концертну презентацію від студійного запису відрізняє в першу чергу наявність візуального складника. Підкреслено його значущість з огляду на домінування видовищності в сучасній культурі. Визначено компоненти формування візуального образу концерту. Поставлено проблему «музикант на сцені» в контексті особливих вимог до виконавців, необхідності поєднувати виконання музики зі сценічним рухом та різнонаправленими комунікативними діями. Висвітлено роль костюму в створенні сценічного образу рок-музикантів, залежність сценічного вбрання від їхніх стилєвих уподобань. Проаналізовано приклади театралізації концертних виступів, спрямованої на більш глибоке розкриття музичних образів. Через посилання на міркування музикантів та науковців показано потенційні негативні наслідки, що може мати переважання в концерті візуального над музичним. Зазначено, що видовищність рок-концерту мала проєкції у формування інтермедіальних зв'язків рок-музики, реалізованих у телевізійних розважальних програмах та відеокліпах.

Ключові слова: рок-музика, концертні практики рока, видовищність, театралізація рок-концерту, концертні костюми, showmanship, інтермедіальність.

Maïia RZHEVSKA

Doctor of Art Criticism hab., Professor, Professor at the Department of Theater Studies, I. K. Karpenko-Karyi Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television, 40 Yaroslaviv Val Str., Kyiv, Ukraine, 01042

ORCID: 0000-0001-8085-6113

Volodymyr ROMANKO

PhD in Arts, Associate Professor, V. I. Vernadsky Taurida National University, 33 John McCain Str., Kyiv, Ukraine, 01042

ORCID: 0000-0001-6957-4297

To cite this article: Rzhavska, M., Romanko, V. (2024). Kontsertna prezentatsiia rok-muzyky u dynamitsi vizualnykh proiaviv: muzykanty na steni [Concert presentation of rock music in the dynamics of visual manifestations: musicians on stage]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 67–74, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-10>

CONCERT PRESENTATION OF ROCK MUSIC IN THE DYNAMICS OF VISUAL MANIFESTATIONS: MUSICIANS ON STAGE

The relevance of the study. Among the channels of distribution of rock music, a special place continues to belong to concerts, that have absorbed the entire multitude of currently existing stage practices. The analysis of the artistic synthesis formed by the combination of musical and visual components is of considerable interest.

Main objective of the article is to describe some mechanisms of visual image formation in the process of musicians functioning in the specific artistic and communicative situation of a rock concert.

The research methodology. An interdisciplinary approach in covering the concert presentation of rock music, which is due to the synthetic nature of this artistic phenomenon, was used. The methods of reflection, qualitative analysis, and generalization, as well as the comparative method, are applied.

Results and conclusions. The complexity of the rock concert phenomenon in its creative, organizational, and communicative manifestations was established. It is argued that the visual component is the primary difference between a concert presentation and a studio recording. The significance of a visual component given the dominance of spectacularity in modern culture is noted. The components of the formation of the visual image of a concert are identified. The problem of the “musician on stage” is posed in the context of special requirements for performers, the need to combine the performance of music with stage movement and multi-directional communicative actions. The role of the costume in creating the stage image of rock musicians, the dependence of stage attire on their style preferences is highlighted. Examples of theatricalization of concert performances aimed at a deeper disclosure of musical images are analyzed. By referring to the considerations of musicians and scientists, the potential negative consequences of the predominance of the visual over the musical in a concert are shown.

It is noted that the spectacularity of the rock concert had implications for the formation of intermedia connections of rock music, implemented in television entertainment programs and music videos.

Key words: rock music, concert practices of rock, spectacularity, theatricalization of a rock concert, stage costumes, showmanship, intermediality.

Постановка проблеми. Поміж каналів розповсюдження рок-музики, коло яких постійно розширюється і оновлюється, особливе місце продовжує належати концертам. Сучасні рок-концерти увібрали в себе всю різноманітність існуючих нині сценічних практик включно із застосуванням новітніх технологій, тому цілком природною є інтенсивність змін, що відбуваються у цій сфері. А проте, існують певні константи, що визначають саму сутність рок-концерту: він є презентацією творчого доробку музикантів на сцені, що передбачає наявність у пропонованому публіці художньому синтезі візуального складника. У сучасній культурі, однією з домінант якої стала видовищність, аналіз механізмів роботи такого синтезу представляє значний інтерес.

Огляд останніх публікацій. Рок-музика нині знаходиться у фокусі уваги як закордонних, так вітчизняних науковців; до її дослідження звертаються не лише культурологи й соціологи, чій праці з цієї проблематики донедавна переважали, але й музикознавці. Пока-

зовим в цьому сенсі є започаткування однією з провідних видавничих компаній світу Lexington Books серії «For the Record: Lexington Studies in Rock and Popular Music», що відтворює широту сучасних міждисциплінарних підходів до названих явищ музичної культури, містить як індивідуальні, так колективні монографії¹. Поміж опублікованих у межах серії праць особливої уваги в контексті теми нашого дослідження заслуговує монографія Пітера Сміта (Smith, 2022), де автор на основі власної п'ятдесятирічної практики відвідування рок-концертів пропонує аналіз ста найкращих з них і здійснює спробу виявити закономірності функціонування механізмів цієї форми музичного життя.

¹ Серед колективних монографій наведемо, приміром, працю під редакцією Кеннета Воумека і Кетрін Кокс, присвячену глибокому й усебічному висвітленню окремого періоду діяльності «The Beatles», 1967 року, який став поворотним у житті гурту та усіх його учасників (The Beatles..., 2018). Серія містить також збірник есе, упорядкованих фахівцем у галузі філології Робертом МакПарландом, що в сукупності представляють різні аспекти проблеми впливу так званих ікон рок-музики на сучасну культуру й суспільство в цілому (Rock Music Icons, 2018).

Концерти як спосіб презентації рок-музики, так само як умови їхнього проведення, дедалі частіше стають предметом уваги різних дослідників. Так, Марк Майерс подав власну інтерпретацію сутності процесів, що розгорталися в сфері концертної діяльності рок-гуртів впродовж тридцяти п'яти років, проаналізувавши величезний обсяг інформації стосовно участі артистів, організаторів, а також слухачів/глядачів («фанів»), спираючись на численні інтерв'ю з тими, «хто виступав, просував, був свідком або учасником подій, що сприяли розвитку рок-концерту» (Myers, 2021, p. 6). Автори колективної монографії «Концерт на арені: музика, медіа та масові розваги» досліджують простір проведення подібних заходів, констатуючи «радикальні зміни ландшафту популярної музики» (The Arena Concert, 2015, p. 1) та їхній вплив на культурний ландшафт ХХІ ст. в цілому.

Окремих аспектів окресленої проблематики торкалися також українські музикознавці, як-от В. Романко, який мав на меті «порівняння особливостей концертної практики класичного періоду арт-року (друга половина 1960-х – середина 1970-х рр.) та його подальшого сценічного функціонування» (Романко, 2019, с. 49). Здійснювалася також спроба окреслити проблеми інтермедіальних механізмів реалізації діалогів між рок-музикою та мистецтвом, що має візуальну природу, у тому числі через так зване «мистецтво обкладинки» («cover art») (Ржевська, Романко, 2022).

Мета статті – окреслити деякі механізми формування візуальних образів у процесі функціонування музикантів у специфічній мистецькій та комунікативній ситуації рок-концерту.

Опосередкована інформація про рок-концерти представлена як у різних формах реакції на перформанси, які щойно відбулися (аж до постингів у соціальних мережах), так у мемуарах та інтерв'ю про давні події (окремі концерти, тури, гастролі, фестивалі тощо). Матеріалом для аналізу стали переважно явища так званого «класичного періоду» рок-музики (1960-ті – середина 1970-х рр.), представлені у роликах, що вміщені у вільному доступі на відеохостингах.

Виклад основного матеріалу. Концертна презентація є однією з форм функціонування рок-музики (поряд із її поширенням через традиційні форми звукозапису й медіа та новітні

засоби, як-от відеохостинги, соціальні мережі тощо). Концерт популярної музики (і року як її різновиду) передбачає наявність синтезу кількох складників, що працюють на досягнення художнього результату. Крім того, забезпечення проведення концерту вимагає організаційних зусиль, необхідних для успіху подібного заходу, у тому числі для забезпечення налагодження оптимальної комунікації з потенційним відвідувачем. Рой Шукер, автор словника популярної музичної культури, пропонує таке визначення: «Концерти популярної музики – це складні культурні явища, що вміщують в собі поєднання музики й економіки, ритуалу й задоволення як для виконавців, так і для їхньої публіки» (Shuker, 2002, с. 60).

Складність феномена рок-концерту виразно виявляється у структурі дослідження П. Сміта, який послідовно розглядає (як це маніфестується вже на рівні назв розділів його книжки), теми ікон року, персон, енергії, фендому (субкультури фанатів), майданчиків, політики, арт-року, автентичності, зрілості (Smith, 2022). Цей вочевидь «нерівний ряд» тем, різною мірою дотичних до головного предмету розгляду, однак, дозволяє досліднику висвітлити явище в усій повноті його творчих, організаційних, комунікативних проявів.

Видається необхідним особливо підкреслити, що рок-концерти вирізняються з-поміж загального масиву явищ популярної музики в силу своєї специфіки. Починаючи з творчості «The Beatles», рок-гурти презентують не кавер-версії відомих композицій, а власні твори, виступаючи, таким чином, водночас і композиторами (аранжувальниками), і виконавцями.

Створений в 1960-х рр. завдяки зусиллям американського промоутера Білла Гремса (Glatt, 1993), який відіграв провідну роль у визначенні стандартів цієї форми музичного життя, рок-концерт пройшов тривалий шлях еволюції. Він трансформував свої функції та значення, рухаючись від презентації під час концертних турів записаних в студії і поширених на вінілових платівках (згодом CD) альбомів до виступів, що за умов вільного поширення музичного контенту набували самоцінності. Нині «концерт більше не пов'язаний з презентацією музики (дорогими турами як способом просування записів для гастролуючого гурту), а сам по собі стає основним джерелом прибутку» (The Arena Concert, 2015, p. 1).

Напевне, найбільш виразно такі зміни відчують гурти, активність яких в тій чи іншій формі (а подеколи із значними перервами) триває впродовж кількох десятиліть. У силу об'єктивних причин (у першу чергу, віку учасників) багато з них завершують свою діяльність. За цих обставин природним постає формат так званих прощальних турів, що викликають незмінну зацікавленість фанів. Саме так відбувалося свого роду підведення підсумків у турі засновників напряму хеві-метал, гурту «Black Sabbath»: вісімдесят один концерт туру із виразною назвою «The End» тривав більше року і завершився у лютому 2017 р. в рідному для учасників Бірмінгемі. Один з провідних гуртів прогресив-року «Genesis» здійснив прощальний тур «The Last Domino?» з сорока семи концертів (вересень 2021 – березень 2022). Враховуючи, що музиканти виступали разом вперше після тринадцятирічної перерви, природним виглядає ажіотаж навколо їхніх концертів: три останні з них відбулися в одному з найбільших залів Лондона з аншлагом. Завдяки новітньому концертному промоушену й застосуванню сучасних технологій виникає комплексний ефект, механізми виникнення якого описані британськими дослідниками: «...мертві воскресають, щоб виступати знову (через голограми чи відеостіни розміром з будинок), божевиственна суперзірка реалізує живий виступ <...>, давно розпущені групи реформуються, щоб грати знову, і подорожі в часі (принаймні назад до зірок і музики минулих років, тепер знову на сцені) стають можливими» (The Arena Concert, 2015, p. 1).

Втім, і в далекі 1960-ті, і в соціокультурній ситуації сьогодення концертну презентацію від студійного запису відрізняла в першу чергу наявність у ній візуального складника. Його функції та характер взаємодії з музикою впродовж часу, що минув, ускладнювалися й урізноманітнювалися, а проте, і нині продовжують працювати певні механізми, що мають універсальний характер.

Об'єктивним підґрунтям для зростання питомої ваги візуального складника в концертних практиках стала специфіка соціокультурної ситуації, що остаточно і цілком виразно визначилася в другій половині ХХ ст. Йдеться про результати здійсненого раніше «візуального повороту в культурі», або «іконічного пово-

роту» (за Г. Бьомом) в бік «шаленства видимого», «графічної революції» (О. Брюховецька, 2018, с. 130–131), що призвели до «інтенсифікації візуалізації, незмінної складової модернізаційної експансії у просторі і часі» (там само, с. 130). Прагнення за будь-яких обставин досягати максимального успіху концертних проєктів (поряд із суто творчими настановами) зумовило активність включення візуалізації до образності концертів, перетворення їх на шоу (перформанси).

На формування візуального образу концерту «працюють» різні компоненти. Значущою є сценографія в усьому багатстві її проявів: оформлення сценічного простору, характер розміщення та вигляд музичних інструментів, освітлення, застосування мультимедійних засобів, спецефектів тощо. Поряд із тим, у центрі уваги глядача залишаються артисти – музиканти. Їхній зовнішній вигляд (в тому числі сценічний одяг), поведінка, комунікація між собою та зі слухачами, здійснювані у деяких випадках спроби театралізації стають важливими складниками художнього синтезу.

Розглянемо ці складники (окремо та в їхній взаємодії), спираючись на так званий «класичний період» в історії року, від 1960-х до середини 1970-х рр.

Одним з важливих чинників створення сценічного образу рок-музикантів стали концертні костюми. Чи не першими в експериментах зі сценічним одягом, що виявилися зрештою цілком виправданими, стали «The Beatles», які з ініціативи їхнього продюсера Брайана Епстайна змінили поширене в середовищі музикантів рок-н-ролу шкіряне вбрання на елегантні костюми. Очевидно, Б. Епстайн, який, за оцінкою Пола Маккартні, був для гурту не стільки менеджером, скільки театральним режисером (Du Noyer, 2016), розумів важливість цього для створення іміджу проєкту в цілому. У випадку «The Beatles» наявність стильного одягу в усіх учасників гурту не лише стала чинником створення візуального образу, що був спрямований на глядацьке сприйняття, але й чинила значний психологічний вплив на самих музикантів, змінювала характер їхньої сценічної поведінки. Не випадково в інтерв'ю, даному через кілька десятиліть, на питання про визначальний для гурту виступ 1965 р. на стадіоні «Шей» (Shea Stadium) П. Маккартні в першу чергу згадує

про відчуття єдності команди, яке давав йому одяг: «Ми переодягаємося <...> і раптом перетворюємося на чотириголове чудовисько. Я завжди любив цю мить, тому що ми переставали бути кожен окремо. Ми ставали гуртом. Я був членом команди та носив форму, і ми всі виглядали однаково. Це була одна з тих речей, які мені найбільше подобалися в «The Beatles» (Du Noyer, 2016).

Зміни сценічного вбрання, а також одягу, що обирався для фото на обкладинки альбомів «The Beatles» після завершення їхньої концертної діяльності, дедалі безпосередніше залежали від втілюваних у музично-поетичному синтезі композицій сенсів. Вони добре проілюстровані у створеному аргентинським художником Максимом Далтоном постері «Десять величних років», побудованому на відтворенні п'ятнадцяти комплектів сценічного вбрання: від монохромних костюмів до підкреслено яскравої, стилізованої під XVII ст. військової уніформи для фото на обкладинку альбому «Оркестр клубу одиноких сердець сержанта Пеппера», від однакових строгих френчів до індивідуалізованого одягу пізнього періоду творчості.

Ближче до кінця 1960-х рр. сценічні костюми поступово ставали органічною частиною іміджу гуртів, ніби проростаючи з характеру створеної ними музики. Приміром, у наступному десятилітті естетика глем-року передбачала підкреслено виразну (на межі епатажу) зовнішність виконавців. При цьому яскравий одяг, складний грим і зачіски могли нести протилежне змістовне навантаження. Створювалося щось на кшталт масок, аж до вигаданих персонажів, як-от Зіггі Стардаст (Ziggy Stardust), який став не просто сценічним образом Девіда Боуї, а й частиною його публічної особистісної ідентичності в ранні 1970-ті рр. Роль андрогенної рок-зірки, прибульця з іншої планети, потребувала особливої зачіски й кольору волосся, макіяжу, фасонів одягу. Цей підкреслено гламурний образ мав відверто театральний характер.

Натомість інші представники глем-року, гурт «Slade», відверто іронізували над гламуrom; їхнє взуття на платформах і високих підборах, прикрашені пайетками й стразами костюми, чудернацькі капелюхи ніби доводили візуальні прояви течії до крайніх проявів, до абсурду. З особливою очевидністю це вияв-

лялося у сценічному іміджі фронтмена гурту Нодді Холдера, вбраного у картаті укорочені штани та величезні кашкети різних фасонів.

Прогресив-рок дає приклади використання сценічного вбрання, що сфокусовано на вирішенні конкретного художнього завдання, коли провідний вокаліст (фронтмен) гурту в межах однієї композиції виступає як виконавець певної ролі, слідуючи закладеному в музично-поетичному цілому «сценарію».

Виразним прикладом є зміна костюмів і гриму (і перевтілення в різних персонажів) Пітера Гебрієла в семи контрастних розділах композиції «Supper's Ready» з альбому гурту «Genesis» під назвою «Foxtrot», до чого ми повернемося в подальшому викладі.

Важливим складником візуального образу рок-концерту вже на етапі його формування ставала також сценічна поведінка музикантів, їхня взаємодія між собою і зі слухачами. Зауважимо, що існування на сцені під час концертного виконання ставить перед музикантами надзвичайно складні завдання, пов'язані з необхідністю одночасного виконання власних (інколи віртуозних) партій, досягнення ансамблевої злагодженості, проявів здатності до імпровізації – і водночас відкритості у комунікації з публікою.

Музиканти нерідко говорять про особливий стан, в якому вони перебувають під час концерту. Приміром, бас-гітарист Тоні Левін, який впродовж своєї тривалої кар'єри співпрацював із багатьма видатними рок-музикантами, входив до складу гуртів прогресив-року «King Crimson» і «Liquid Tension Experiment», донині бере участь у концертних турах Пітера Гебрієла, так описує свої відчуття у момент виконання музики на сцені: «Я взагалі думаю про музику тільки тоді, коли даю інтерв'ю і мене про це запитують, і доводиться намагатися осмислити все це і вирішити, що я взагалі роблю, коли граю. <...> музична частина мого мозку запалюється та прокидається, і я занурююся в це. Ви можете назвати це чимось на кшталт дзен або медитації, але я не дивлюся на це таким чином. Я всередині музики. Я не використовую логічну частину свого мозку» (Sullivan, 2023).

Отже, учасникам рок-концерту доводиться знаходитись «всередині музики» і водночас контролювати своє перебування на сцені, подеколи беручи участь у театралізації виступів,

зумовленій бажанням розкрити й доповнити музичні сенси.

Переконливими ілюстраціями використання театралізації у рок-концерті можуть слугувати численні відеозаписи виступів гурту «Genesis» за участю Пітера Гебрієла. Звернімося до найбільш показового, на нашу думку, прикладу – композиції «Supper's Ready» («Вечеря приготувана») з четвертого концептуального альбому гурту під назвою «Foxtrot». Вперше виконана на сцені в 1972 році під час туру на підтримку цього альбому, «Supper's Ready» була введена до наступних концертних програм «Genesis». На це були свої причини: сценічна версія композиції тривалістю до двадцяти шести хвилин стала яскравим театральним номером, який мав величезний успіх.

Кілька слів про структуру композиції, яку Норс Джоєфсон пропонує розглядати як різновид сонатної форми (Josephson, 1992, p. 84). Слова та основні музичні ідеї належать П. Гебрієлу. Слухачеві розповідають сім історій, при цьому поетичні тексти дуже різні як за змістом, так і за стилістичними ознаками – від достатньо прямолінійної лірики до алюзій на літературу абсурду. Перед нами постає химерна низка персонажів: закохана пара після довгої розлуки, фермер і проповідник, який заманює обіцянкою «гарантованої вічності», Нарцис із давньогрецького міфу та біблійний Магог, єгипетські фараони та Піфагор, котрий тішиться вдалим сніданком. Від імені деяких із них ведеться розповідь.

Безумовна цілісність композиції забезпечується музичними засобами – використанням темброво-інтонаційних перегуків, мелодичних арок та інших засобів, характерних для циклічних форм ХХ ст.

У концертному виконанні музично-поетичні достоїнства твору посилюються театральними компонентами. Впродовж усього виступу в центрі уваги фронтмен П. Гебрієл, який перетворюється в різних персонажів, змінюючи маски. У кульмінаційній сцені створюється ілюзія, ніби він один на сцені: на чорному фоні видно лише самотню постать у білому сяючому вбранні з мечем, що символізує перемогу світла над темрявою, добра над злом.

Включаючи композицію до різних концертних програм турів 1973–1974 рр., музиканти продовжували шукати адекватні задуму вира-

жальні засоби: в кількох відеозаписах вистав різняться багато деталей, змінюються грим і костюми; очевидно, що це спрямовано на посилення видовищного складника художньої цілісності.

Центральна фігура на сцені – фронтмен, який втілює образи героїв оповідання. Для цього використовується виразний грим, кілька разів змінюються костюми або окремі їх елементи. У перших шести епізодах основою його костюма є чорне трико, і лише в останньому, сьомому, він виходить на сцену в білому одязі. У міру розгортання дії трико доповнюється:

– терновим вінком (Eternal Sanctuary Man у другій частині);

– головним убором у вигляді великої квітки (Flower Man в п'ятій частині);

– геометричною шапкою Магога і чорним плащем (Apocalypse in 9/8, останній розділ шостої частини).

Під час виконання шостої частини Гебрієл зникає зі сцени на дві хвилини, поки звучить інструментальна інтерлюдія, і переодягається для останнього виходу (плащ і шапка Магога при цьому приховують фінальний костюм).

Сценічне дійство Supper's Ready вносить нову образність у звучання композиції, насичуючи синтетичну цілісність особливим сенсом.

У перетворенні концерту на шоу, однак, закладено внутрішні суперечності. З одного боку, першість у створенні драматургії цілого має залишатися за музикою, а відтак ситуація концерту має сприяти свого роду розширенню меж музичного образу. З іншого боку, перформанс відволікає від суто музичного змісту і навіть, на думку Девіда Патті, може спотворювати його: «Ідея про те, що якимось чином можна вловити момент автентичності за допомогою перформансу, здається в кращому разі парадоксальною» (Pattie, 2007, p. vii).

Міркування цього дослідника співзвучні занепокоєнню, що висловлювали вже у другій половині 1970-х рр. деякі провідні рок-музиканти, спостерігаючи збільшення питомої ваги візуального складника в концертах. Особливо актуальним це було для гуртів, які свідомо поглиблювали музичну образність власних композицій, ускладнювали фактуру й урізноманітнювали їхні темброві барви. Деякі з них навіть йшли в своїх експериментах на серйозні фінансові ризики у прагненні досягти

бажаного художнього результату. Так, гурт Emerson, Lake & Palmer мало не збанкрутував, запросивши до участі в своєму концертному турі 1977 р. симфонічний оркестр і хор. Одним з мотивів такого рішення було бажання максимально виявити музичну виразність без «димових шапок і барабаних установок, що обертаються» (Charone, 1977). Грег Лейк пояснював цей крок бажанням учасників тріо «очистити» музику від нашарувань, утворених надлишком візуальних образів. «Я усвідомлюю привабливість того, що ми робили в минулому з точки зору театральності, але це не домінує над нами як над гуртом», – стверджував він (Charone, 1977).

Видовищність, що поступово стала якісною характеристикою рок-концерту, стала одним з важливих мотивів у формуванні інтермедіальних зв'язків рок-музики. Проявом цього стала увага до виступів рок-музикантів, що була послідовно реалізована в телевізійних програмах. Наведемо як приклад «The Midnight Special» (1972–1981), щотижневу нічну розважальну програму американського каналу NBC, де були презентовані «живі» виступи рок-гуртів (так само як окремих представників кантрі, соул, диско тощо) безпосередньо під час шоу. При цьому мистецькі рішення, апробовані в попередніх виступах музикантів у реальних концертах, підсилю-

валися можливостями телестудії (декорації, освітлення, вибір крупного чи загального плану та певного ракурсу тощо). Ще виразніше такі зв'язки виявилися при формуванні жанру відеокліпу.

Висновки. Період другої половини 1960-х – 1970-х рр. був насичений численними подіями, що визначили наперед розвиток форм концертної презентації рок-музики. Ускладнення музичної мови й образності, перетворення року з музики для танців на музику для слухання сприяли інтенсифікації пошуків адекватних візуальних засобів, створення гармонічного синтезу й узгодження різних компонентів у концертному форматі. Особливі стосунки з публікою, яка під час концерту не лише *слухає* улюблені (як правило, знайомі з аудіозаписів) композиції, але й стає *глядачем*, висуває додаткові вимоги до виконавців, спонукає їх до активного творчого пошуку. Показовою є поява в сучасному англійському мовленнєвому обігу нового терміну, «showmanship», що означає здатність виразної презентації певного продукту, в тому числі мистецького.

Здійснене дослідження ще раз показало, що проблематика, пов'язана із рок-музикою в різних її проявах, має величезний (майже невичерпний) обсяг і дає можливість розгляду з різних методологічних позицій, а відтак, продовжуватиме викликати інтерес науковців.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Брюховецька О. Візуальний поворот у культурі і культурології. *Культурологія. Моголянська школа* : колект. монографія / під. ред. М. Собуцького, Д. Короля, Ю. Джулая. Київ, 2018. С. 130–165.
2. Ржевська М., Романко В. Інтермедіальність у формах презентації рок-музики. *Науковий вісник КНУТК ім. І. К. Карпенка-Карого*. 2022. Вип. 31. С. 110–117. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267531>
3. Романко В. Концертна практика арт-року: проєкції у ХХІ столітті. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2019. Вип. 124. С. 43–53. DOI: <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.124.165409>
4. Charone B. Ladies and Gentlemen... Emerson, Lake & Palmer. *Gig Magazine*. Sept. 1977. URL : <http://ladiesofhelake.com/cabinet/77Tour.html> (accessed 25.09.2024)
5. Du Noyer P. Conversations with McCartney. Great Britten : Hodder & Stoughton, 2016. 384 pp.
6. Glatt J. Rage and Roll: Bill Graham and the Selling of Rock. Carol Publishing Corporation, 1993. 306 pp.
7. Josephson N. Bach Meets. Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock. *The Musical Quarterly*, vol. 76, no. 1 (Spring 1992), pp. 84–85 URL : <https://www.jstor.org/stable/741913> (accessed 18.10.2024)
8. Myers M. Rock Concert: An Oral History as Told by the Artists, Backstage Insiders, and Fans Who Were There. NY : Grove Press, 2021. 400 pp.
9. Pattie D. Rock Music in Performance. London : Palgrave Macmillan, 2007. VIII+188 p. DOI: <https://doi.org/10.1057/9780230593305>
10. Rock Music Icons. Musical and Cultural Impacts : monograph / Edited by R. McParland. Lexington Books, 2018. 252 p.
11. Shuker R. Popular Music Culture: The Key Concepts / 2nd ed. Routledge, 2002. 390 pp. (XXIV + 366).

12. Smith P. Rock Concert Performance from ABBA to ZZ Top : monograph. Lexington Books, 2022. 228 p.
13. Sullivan J. Peter Gabriel's not-so-secret Jewish weapon – and his little side project called King Crimson. *Forward*. March 13, 2023. URL : https://forward.com/culture/539662/tony-levin-jewish-bass-player-for-peter-gabriel-king-crimson-john-lennon-david-bowie/?fbclid=IwAR0P1-fHbGDdNaBJ--9Zp0y3OeP4poWp5zAtW0FU_a-GlpZ9BH-C7JLbInXM (accessed 12.10.2024)
14. The Arena Concert: Music, Media and Mass Entertainment / Edited by B. Halligan, K. Fairclough, R. Edgar, N. Spelman. Bloomsbury Academic, 2016. 352 p.
15. The Beatles, Sgt. Pepper, and the Summer of Love : monograph / Edited by K. Womack and K. B. Cox. Lexington Books, 2018. 254 p.

REFERENCES:

1. Briukhovetska O. Vizualnyi povorot u kulturi i kulturolohii. [Visual turn in culture and cultural studies] *Cultural studies: Mohylianska school*: collective monograph / sub. ed. M. Sobutskoho, D. Korolia, Yu. Dzhulaia Kyiv, 2018. P. 130–165 / *Kulturolohii. Mohylianska shkola* : kolekt. monohrafiia / pid. red. M. Sobutskoho, D. Korolia, Yu. Dzhulaia. Kyiv, 2018. S. 130–165. [in Ukrainian].
2. Rzhevska M., Romanko V. Intermedialnist u formakh prezentatsii rok-muzyky. [Intermediality in the Forms of Presentation of Rock Music]. «*Academic Bulletin of Kyiv National Karpenko-Karyi University of Theatre, Cinema and Television*» / Naukovyi visnyk KNUTK im. I. K. Karpenka-Karoho. 2022. Vyp. 31. S. 110–117. [in Ukrainian]. DOI: <https://doi.org/10.34026/1997-4264.31.2022.267531> [in Ukrainian].
3. Romanko, V. Kонтсертна практика art-року: проєксії u XXI stolittia. Naukovyi visnyk Natsionalnoi muzychnoi akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. 2019. Vyp. 124. S. 43–53. [Art rock concert practice and its projection into the XXI century]. *Scientific Herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, (124), 43–53. <https://doi.org/10.31318/2522-4190.2019.124.165409> [in Ukrainian].
4. Charone, B. Ladies and Gentlemen... Emerson, Lake & Palmer. *Gig Magazine*. Sept. 1977. URL : <http://ladiesoft-helake.com/cabinet/77Tour.html> (accessed 25.09.2024) [in English]
5. Du Noyer, P. Conversations with McCartney. Great Britten : Hodder & Stoughton, 2016. 384 pp. [in English]
6. Glatt, J. Rage and Roll: Bill Graham and the Selling of Rock. Carol Publishing Corporation, 1993. 306 pp. [in English]
7. Josephson, N. Bach Meets. Liszt: Traditional Formal Structures and Performance Practices in Progressive Rock. *The Musical Quarterly*, vol. 76, no. 1 (Spring 1992), pp. 84–85 URL : <https://www.jstor.org/stable/741913> (accessed 18.10.2024) [in English]
8. Myers, M. Rock Concert: An Oral History as Told by the Artists, Backstage Insiders, and Fans Who Were There. NY : Grove Press, 2021. 400 pp. [in English]
9. Pattie, D. Rock Music in Performance. London : Palgrave Macmillan, 2007. VIII+188 p. DOI: <https://doi.org/10.1057/9780230593305> [in English]
10. Rock Music Icons. Musical and Cultural Impacts : monograph / Edited by R. McParland. Lexington Books, 2018. 252 p. [in English]
11. Shuker R. Popular Music Culture: The Key Concepts / 2nd ed. Routledge, 2002. 390 pp. (XXIV + 366). [in English]
12. Smith, P. Rock Concert Performance from ABBA to ZZ Top : monograph. Lexington Books, 2022. 228 p. [in English]
13. Sullivan, J. Peter Gabriel's not-so-secret Jewish weapon — and his little side project called King Crimson. *Forward*. March 13, 2023. URL : https://forward.com/culture/539662/tony-levin-jewish-bass-player-for-peter-gabriel-king-crimson-john-lennon-david-bowie/?fbclid=IwAR0P1-fHbGDdNaBJ--9Zp0y3OeP4poWp5zAtW0FU_a-GlpZ9BHC7JLbInXM (accessed 12.10.2024) [in English]
14. The Arena Concert: Music, Media and Mass Entertainment / Edited by B. Halligan, K. Fairclough, R. Edgar, N. Spelman. Bloomsbury Academic, 2016. 352 p. [in English]
15. The Beatles, Sgt. Pepper, and the Summer of Love : monograph / Edited by K. Womack and K. B. Cox. Lexington Books, 2018. 254 p. [in English]

УДК 78.03+78.09

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-11>

Олександра САПСОВИЧ

кандидат мистецтвознавства, доцент, заслужена артистка України, доцент кафедри спеціального фортепіано, Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, вул. Новосельського, 63, м. Одеса, Україна, 65023

ORCID: 0000-0001-9175-1018

Scopus-Author ID: 57418512000

Бібліографічний опис статті: Сапсович, О. (2024). Гра напам'ять у фортепіанному мистецтві виконавства: історичний огляд. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 75–81, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-11>

**ГРА НАПАМ'ЯТЬ У ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ ВИКОНАВСТВА:
ІСТОРИЧНИЙ ОГЛЯД**

Професійна пам'ять музиканта-виконавця є «поняттєвим айсбергом», який бентежить митців та науковців від тієї точки історії, коли розвиток музичної фактури, жанру та стилю, композиторської та, безпосередньо, виконавської майстерності спровокували необхідність відмови від друкованих нот в умовах акту концертного виступу. З огляду на те, що вивчення творчого феномену гри напам'ять неможливе без долучання історичного контексту розвитку цього явища, вбачаємо за необхідне представити науковій спільноті панорамний огляд розвитку взаємин музикантів з цією галуззю майстерності. **Мета роботи:** дослідити історичний шлях еволюційного розвитку поглядів на пам'ять музиканта, надати всеосяжний та вивірений зріз наявних відомостей стосовно трансформації проблематики виконання без нот представників фортепіанного мистецтва у площині від практики та до теорії. **Методологія** дослідження обумовлена метою роботи та передбачає історичний, системний та онтологічний підхід. **Наукова новизна:** вперше в Українському науковому дискурсі простежено, як у виконавській спільноті з плином часу змінювались погляди на зажадану епохою та обставинами гри напам'ять. **Висновки.** Роздивившись, як протягом 200 років змінювались погляди виконавців на загальну майстерність артиста сцени, як уособлювалась навичка гри напам'ять, ми можемо стверджувати, що, знаходячись у стилєвих межах барокової та класико-романтичної музики, прихильність до свободи, подарованої артистичною грою напам'ять не залишає нам альтернатив. Дане питання не втрачає своєї актуальності навіть і у XXI столітті, а можливо й особливо у XXI столітті, коли сучасність музичної мови подекуди унеможлиблює відмову артиста від нот, що стоять на пюпітрі. Разом з тим, з огляду на те, що, як показує практика, дійсна професійна пам'ять музиканта-виконавця значно виходить за межі суто утилітарної необхідності грати без нот, вбачаємо доречним ототожнювати ступінь глибини зрощування з музичним текстом та рівень професійності артиста як такий.

Ключові слова: професійна пам'ять музиканта-виконавця, фортепіанне мистецтво, гра напам'ять, історичний розвиток, виконавська майстерність.

Oleksandra SAPSOVYCH

Phd in Art Studies, Honored Artist of Ukraine, Associate Professor of the Special Piano Department, Odesa National A. V. Nezhdanova Music Academy, 63 Novoselskogo Str., Odesa, Ukraine, 65023

ORCID: 0000-0001-9175-1018

Scopus-Author ID: 57418512000

To cite this article: Sapsovich, O. (2024). Hra napam'yat' u fortepiannomu mystetstvi vykonavstva: istorychnyy ohlyad [Playing by heart in piano performance: a historical overview]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 75–81, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-11>

**PLAYING BY HEART IN PIANO PERFORMANCE:
A HISTORICAL OVERVIEW**

The professional memory of a musician-performer is a «conceptual iceberg» that confuses artists and scientists from the point in history when the development of musical text, genre and style, compositional and, directly, performance skills provoked the need to abandon printed sheet music in the context of a concert performance. Given the fact that studying the creative phenomenon of playing by heart is impossible without including the historical context of the development

of this area, we consider it necessary to present to the scientific community a panoramic overview of the development of musicians' relations with this branch of skill. **The purpose of the work:** to investigate the historical path of the evolutionary development of views on the memory of a musician, to provide a comprehensive and verified review of the available information regarding the transformation of the problem of performance without score by representatives of piano art in the plane from practice to theory. **The research methodology** is determined by the purpose of the work and involves a historical, systemic and ontological approach. **Scientific novelty:** it is for the first time in the Ukrainian scientific discourse that it traced how views on the playing by heart demanded by the era and circumstances changed in the performing community over time. **Conclusions.** Having looked at how the views of performers on the general skill of a stage artist changed over the course of 200 years, how the skill of playing by heart was personified, we can state that, being within the stylistic limits of baroque and classical-romantic music, the attachment to the freedom given by artistic playing by heart leaves us no alternatives. This question does not lose its relevance even in the 21st century, and perhaps *especially* in the 21st century, when the modernity of the musical language sometimes makes it impossible for the artist to abandon the notes on the music stand. At the same time, taking into account the fact that, as practice shows, the professional memory of a musician-performer significantly goes beyond the purely utilitarian need to play without notes, we consider it appropriate to put an equal sign between deep fusion with the musical text and the artist's level of professionalism.

Key words: professional memory of a musician-performer, piano art, memory game, historical development, performance skill.

Актуальність проблеми. Попри те, що технологія гри на роялі разом з можливостями виконавців за останні 150–200 років зробили космічний ривок у якісному відношенні, у нашому музичному мистецтві залишаються питання, які з однаковою силою бентежать митців з покоління в покоління. Навіть за умов засвоєння на рівні абсолюту вже перевірених часом та досвідом консервативних ідей, при всій доступності розлогої системи поглиблення загальної майстерності виконавця, а тим паче за наявності нових концепцій та прогресивних тенденцій – є такі сфери, що постають немов горизонти, до яких постійно наближаєшся і до яких ніколи не в змозі остаточно дістатися. Саме таким *поняттєвим айсбергом* виявляється професійна пам'ять музиканта-виконавця.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми професійної пам'яті піаніста досить обмежено висвітлені в Україномовному науковому дискурсі. Історично, увага дослідників виконавського мистецтва радше приділялась пам'яті митця, так би мовити, загального порядку. Такими є, наприклад, глибокі та поліфонічні праці О.І. Самойленко, у яких саме мистецтво і розглядається як художня форма пам'яті. Достатньо згадати такі публікації вченої як «Культура як пам'ять та “пам'ять музики”: ноетична презумпція музичної творчості», або «Явище пам'яті як предмет музикознавчої системології». Ця тема під різними ракурсами викривається і у монографії науковиці «Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції» (Самойленко, 2008; 2020). До теми пам'яті зверталася і В.Б. Марік у своїй всеосяжній статті «Смислове наповнення

концепту «пам'ять» у сучасній музикознавчій поетиці» (Марік, 2014). Нарешті, пронизаними духом яскравого артистизму є дослідження О.В. Оганезової-Григоренко щодо здатності психофізичного апарату артиста запам'ятовувати та заново проживати емоції; *нездійсненим без підключення сфери мнемоники* постає і викриття науковицею алгоритму вивчення творчої домінанти та феномену автопоезиса артиста мюзиклу, і викладення засад запам'ятовування артистами-вокалістами драматичного тексту, і звернення у працях вченої до питань самодіалогу свідомості артиста (Оганезова-Григоренко, 2018). Разом з тим, за останні десятиліття низка робіт, присвячених пам'яті музиканта з'явилася й у молодих вчених – здебільшого аспірантів ВНЗ України, що говорить якщо не про висхідну, то *стабільно пильну* зацікавленість у даній проблематиці молодих виконавців, культурологів, методистів. Це роботи таких авторів як: К. Матвійчук – «Музична пам'ять та шляхи її вдосконалення» (Матвійчук, 2015), Н. Макарова – «Історико-культурна обумовленість розвитку музичної пам'яті піаністів» (Макарова, 2021). Останні статті відрізняються, на наш погляд, недостатньою системністю та понятійною плутаниною. Втім, це не є дивним, адже пам'ять музиканта – це неосяжний океан, описати структуру та особливості якого у загальних рисах в масштабі однієї статті вкрай складно. До теми розвитку пам'яті учнів також доторкнулася директор школи мистецтв ім. Олексія Стирчі у Кишиневі І. Богата («Розвиток музичної пам'яті у процесі роботи з учнями музичної школи») та О. Горожанкіна у статті «Розвиток музичної пам'яті

у процесі фортепіанного навчання учнів мистецьких шкіл (Горожанкіна, 2022).

Мета дослідження обумовлена відсутністю системного та вивіреного огляду наявних відомостей стосовно розвитку проблематики виконання без нот представників фортепіанного мистецтва. Розв'язання поставленої задачі онтологічного ретроспекційного аналізу покликане надати гідну підоснову до подальшого вивчення даної галузі вже в умовах сучасних викликів.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Гра напам'ять як необхідний компонент концертного виступу бере свій початок з ХІХ століття. Це вбачається нам цілком зрозумілим рубіконом з точки зору його часової детермінованості – адже саме за часів романтизму у музичному мистецтві (а точніше за часів Ф. Ліста) значно зростає увага до виконавської майстерності митця (яка, в тому числі визначається мірою свободи, що народжується в результаті внутрішнього почуття незалежності від нот, що стоять на пюпітрі). Безумовно, неправильно було б говорити, що у період класицизму або за часів епохи бароко виконавцеві недоречно було демонструвати свободу володіння своїм інструментом. Але, заради справедливості, потрібно зазначити і саму різницю між умовно *нашим* роялем та клавішними (клавішно-струнними, струнно-щипковими) інструментами, що головували у добу розквіту клавірно-органного мистецтва. Ця різниця – різниця технічних можливостей клавесина/клавікорда та рояля разом з особливостями епохи (та ознаками розвитку стилю і жанру як таких) зумовлювала і технічні вимоги до артиста відповідного інструменту. При всій повазі до зазначених попередників роялю, принциповим є те, що гра на них не була сутнісно уособленою від інших проявів самореалізації у професії. Достатньо згадати, як К.Ф.Е. Бах у передмові до своєї роботи «Досвід справжнього мистецтва гри на клавірі» (Vach, 1-а частина – 1753 р., 2-га – 1762 р.) відмічає, що мав уміти клавірист: складати фантазії різноманітних видів, обробляти задані теми за усіма відомими тоді правилами гармонії та мелодії, володіти навичкою гри у всіх тональностях, моментально і безпомилково транспонувати, читати з аркуша будь-які твори, написані для будь-якого інструменту, акомпанувати за генерал-басом тощо. Чи не симптоматично,

що у зазначеному списку відсутня вимога до гри творів напам'ять? Разом з тим, перелічені запити не можна не визнати дуже високими та настільки розлогими, що, здається, недоречним у ті часи було *ще більше* стверджувати свій авторитет виконавця шляхом демонстрації навички гри без нот – це було не актуально і елементарно не спадало на думку.

Дійсно, *різноманіття* тих ролей, що були зібрані на той час у постаті клавіриста – ролей композитора, педагога, акомпаніатора, імпровізатора – передбачало таку картину світського акту виконання музики, коли занесене на аркуш самим автором виконувалось ним же *безпосередньо* – буквально по створеному особисто та записаному власноруч тексту (щоправда, тексти тих часів передбачали часте використання простору каденцій, що не записувались і передбачали гру, зрозуміло – «з уяви», у форматі імпровізації). Якщо ж гра напам'ять і зустрічалась подекуди – її зазвичай не розрізняли з грою по слуху. Останнє видно з трактату Дж. Плейфорда «Вступ до мистецтва музики» («A [Breefe] Introduction to the Skill of Musick»), вперше опублікованого у 1654 році: «Якщо вчити напам'ять зі слуху, не користуючись нотами, то не можна запам'ятати більше ніж те, що засвоюється при прослуховуванні чужої гри. Вивчене таким шляхом, однак, незабаром забувається» (Playford, 1972).

Коли ж з плином часу, про що ми знаємо з історії виконавства, у моделі митця-музиканта намітилося *розмежування на окремі ролі* автора музики та її виконавця, зросла і та суто кількісна сторона необхідних елементів майстерності артиста, яка поступово стала включати до себе і вимогу трансляції музичного авторського тексту (що був написаний *кимось іншим*) публіці вже *без прив'язки до нот*. Так, від початку гра напам'ять була суто зовнішньою *демонстрацією того, на що ж здатний виконавець* та сприймалась подекуди як акт *нескромності* з боку виконавця. Ще при Р. Шумані гру без нот на естраді розглядали як «порушення традицій», як «непотрібний ризик», і навіть як «шарлатанство».

Л. Маккіннон, англійська піаністка, спеціаліст з теоретичних проблем виконавства та педагогіки, що свого часу також зробила спробу упорядження історичного шляху розвитку даної навички наводить, між іншим,

наступні кейси. Посилаючись на словник Грова, дослідниця пише: «Словник Грова свідчить, що Рубінштейн “здійснив справжній подвиг, зігравши свої сім історичних концертів без нот”; що “дивовижна музична пам’ять” фон Бюлова “давала йому, як диригенту, можливість також чинити подвиги, про які раніше ніхто не смів і думати”. З ним суперничав, однак, [Ханс] Ріхтер (австро-угорський оперний та симфонічний диригент, почесний громадянин Байройта, – О.С.), чий концерт в Лондоні (1879–81) “привернули особливу увагу головним чином завдяки тому, що диригент, знаючи напам’ять симфонії та інші великі твори, диригував без нот”. Але оскільки Ріхтер вважався незаперечним музичним авторитетом, то тут уже сказати було нічого і критики, нарешті, відступилися, вражені тією обставиною, що, виявляється, навіть при виконанні без нот вони можуть відчувати справжню насолоду від музики» (MacKinnon, 1954).

З часом навичка гри без нот вже передбачала визначальну різницю між гідним артистом та аматором. Впродовж XIX століття, разом з тим, як еволюціонувала постать виконавця та ускладнювалась фортепіанна фактура – піаніст поступово, але впевнено почав відмовлятися від гри по нотах – творча свобода все чіткіше тепер передбачала відсутність необхідності, так би мовити, «розривати» свою увагу між клавіатурою та нотним текстом. Втім, ця свобода давалась артистам дуже нелегко: на зміну одним незручностям, пов’язаним з необхідністю роздвоєння уваги, прийшли інші – необхідність стійкого запам’ятовування та текстуально точного відтворення, що, як здавалося, обмежувало масштаби виконавського репертуару; невпевненість у безвідмовності роботи пам’яті, яка часом доходила до болісних переживань як у передконцертний період, так і особливо під час концерту. І хоча Роберт Шуман стверджував, що «акорд, зіграний як завгодно вільно по нотах, і наполовину не звучить так вільно, як коли зіграний напам’ять», Клара Шуман, як виконавиця, мабуть, не поділяла цієї думки. За свідченнями сучасників, вона пролила чимало сліз через потребу грати на публіці без нот. Десятки талановитих артистів змушені були через муки естрадо-боязні відмовитися від концертної діяльності та лише небагато, напе-

рекір моді, що зміцнювалася, продовжували ставити на пульт ноти (MacKinnon, 1954).

Публічне виконання напам’ять стало вже обов’язковою артистичною та естетичною нормою близько перетину XIX та XX століття. У той самий час, коли дедалі більше виконавців стали турбуватись питаннями особливості техніки запам’ятовування (неминуче спрямовуючи свої думки на передумови надійності функціонування пам’яті) ця сфера зацікавила і психологів. Досить згадати фундаментальні праці, присвячені вивченню різних граней пам’яті індивіда таких вчених, як, наприклад, Г. Еббінгауз¹ (Ebbinghaus, 1885). На додаток, питанням пам’яті музиканта почали приділяти увагу на міжнародних конференціях та семінарах. Так, у 1896 році, на Третньому міжнародному конгресі психологів у Мюнхені, проблемі «музичної пам’яті» було присвячено три спеціальні доповіді². З доповіддю «Про музичні одержимості» («Ueber musikalische Zwangsvorstellungen») виступив Л. Ловенфельд³ (Löwenfeld, 1897), щоправда, вектор його досліджень був спрямований далеко не на питання, що турбують музикантів-виконавців: він розглядав, як слухання музики (очевидно, заповнюючи собою свідомість) призводить до галюцинацій, екзальтованих станів... На тому ж самому форумі французький науковець, завідувач лабораторії психології та фізіології Сорбонни проф. Ж. Картьє запропонував науковій спільноті доповідь на тему: «Діалог про музичну пам’ять» («Communication sur la mémoire musicale»), а італійські доктори медицини Ч. Феррарі та Ч. Бернардіні представили свої положення щодо музичної пам’яті у душевнохворих («La memoria musicale negli idioti»).

Дискусії про те, чи обов’язковою і загальною є вимога гри напам’ять у концертах також присвячувалися передовиці різних європей-

¹ Герман Еббінгауз (1850–1909) – німецький психолог-експериментатор і філософ, який започаткував експериментальне вивчення пам’яті і відомий завдяки відкриттю «кривої забування» та «ефекту інтервалу». Перша людина, яка описала «криву навчання».

² Dritter Internationaler Congress für Psychologie in München: 4–7 серпня 1896. URL: <https://www.digitale-sammlungen.de/de/view/bsb11795846?page=2,3>

³ Леопольд Левенфельд (1847–1924) – німецький лікар, автор багатьох робіт з психіатрії та неврології. Вивчав захворювання нервової системи, особливий ракурс його досліджень був відданий лікуванню неврастенії та істерії. Фундаментально виклав основи гіпнотерапії. URL: <https://jewishencyclopedia.com/articles/10145-lowenfeld-leopold>

ських музичних журналів. Так, музикознавець, композитор і педагог К. Шмідт опублікував на сторінках журналу «Central-blatt für Instrumentalmusik, Solo – und Chorgesang» (цит. по: MacKinnon, 1954) статтю, основні положення якої віддзеркалювали те, що, виконання напам'ять великих творів, особливо тих, які йдуть у супроводі оркестру, на думку автора, зайве. Те, скільки відомих музикантів позитивно відгукнулись на ідеї К. Шмідта яскраво свідчило, що навіть у той час, коли, як здавалось, виконавська практика вже остаточно й однозначно вирішила питання про концертне виконання напам'ять, багато великих музикантів і теоретиків продовжували все ж таки вважати його дискусійним (там же).

Ця полеміка продовжилась і на початку ХХ століття на сторінках журналу «Die Musik» німецьким музикознавцем і критиком, доктором В. Альтманом. У виконанні напам'ять д-р Альтман вбачав перешкоду до розширення репертуару. При цьому, він не пропонував повністю відійти від розповсюджені практики гри на публіці без нот – але активно повставав проти *примусового* характеру того параметру публічного виступу на концертній естраді, який саме передбачав відсутність нот на пюпітрі у соліста. Альтман не тільки критикував – він також пропонував і практичне розв'язання проблеми: він наполягав, що для досягнення цього необхідно, щоб провідні артисти того часу зійшли до гри по нотах. Він вважав, що артистичній репутації таких художників, як д'Альбер, Бузоні, Бурмайстер, Карреньо та ін., не завдало б жодної шкоди, якби вони наважилися виконати по нотах якийсь недавно опублікований концерт. Тоді нікого не здивувало б, якби якась досі невідома піаністка (або піаніст) цей же концерт зіграла б також не напам'ять. І хоча на це нове звернення відгукнулись лише двоє (Марія фон-Бюлова та Ферруччо Бузоні) і до того ж відгукнулись далеко не співчутливо, В. Альтман у своїй заключній статті, мабуть, мав якісь підстави стверджувати, що багато артистів назвали його почин «р'ятівною акцією».

Проте, якими б спокусливими не були спроби відійти від зазначеного формату виконання на публіці, вони не призвели до успіху. Не в останню чергу, завдяки таким провідним піаністам ХХ ст., як Ф. Бузоні. У його відомій статті «Vom Auswendig Spielen», вперше опу-

блікованій у журналі «Die Musik» (L. Maiheft, 1907) у відповідь на звернення д-ра В. Альтмана (ця стаття згодом, у 1922 році, поряд з іншими статтями Ф. Бузоні, увійшла до збірки «Von der Einheit der Musik») ми знаходимо наступне: «Я, як знавець подібного роду речей, переконався, що гра напам'ять забезпечує незрівнянно більшу свободу вираження. Ноти, від яких залежить виконавець, не лише обмежують його, а й великою мірою заважають. У всякому разі, потрібно знати п'єсу напам'ять, якщо збираєшся надати їй на концерті більш досконалих обрисів» (Busoni, 1922). А далі Бузоні формулює питання боязні сцени, яке крокує вже століттями: «Ненадійність пам'яті є наслідком страху естради. Коли приходить страх – голова йде довкола і пам'ять відмовляє» (там же). В основі цієї формули – саморефлексія цілої плеяди метрів. Справді, *як часто ми хвилюємось на сцені, бо боїмось забути, і забуваємо через те, що хвилюємось*. Але чи гарантують ноти абсолютну відсутність естрадного хвилювання? За ствердженням Бузоні – ні: «Якщо ви граєте за нотами, – пише Бузоні, – то страх естради набуває інших форм: дотик стає невпевненим, ритм неточним, темп квапливим» (там же). З цього вибудовується висновок, що за умов присутності нот перед очима ми втрачаємо, *ніби* втрачаємо страх збитися з тексту, але, що виявляється навіть гіршим, отримаємо немuzикальність виконання.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Можемо припустити, що авторитетна думка Ф. Бузоні все ж таки була остаточною у історії протистояння між адептами гри напам'ять та по нотах – принаймні, за часів розквіту психотехніки у методиці викладання гри на фортепіано та безпосередньо у виконавстві на роялі. Втім, *безумовно*, і мистецтво, і тяжіння його представників не стоять на місці. Безумовно, ми не можемо не відмітити, що у другій половині ХХ та вже протягом першої чверті ХХІ століття музичні мови, які акцентують сонорні, акустичні ефекти, що виникають у живому звучанні (зокрема, з використанням «підготовленого» рояля), насилу піддаються відтворенню у слуховій уяві виконавця – а останнє практично унеможлиблює подальше відтворення тексту без зорової прив'язки до партитури – адже слухові уявлення визначають слухову пам'ять, а слухова пам'ять, своєю

чергою – є найважливішим аспектом загальної парадигми професійної пам'яті музиканта-виконавця як такої. Але знаходячись у стильових межах барокової та класико-романтичної музики – прихильність до свободи, подарованої артистичною грою напам'ять не залишає нам альтернатив. У цій думці сходиться переважна більшість теоретиків-інструменталістів,

що у своїх роботах варіюють термінологію і форми вираження цієї ідеї, але не її сутність. Погодимось з цією думкою і ми, втім, лише відмітимо, що прихильність Мнемозиди і на сцені, і на шляху до сцені – прямо пропорційна відданості та вірності професії. І ми залишимо для подальшого розроблення питання – як же ця відданість дістає своєї дійсної експлікації.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Горожанкіна О. Розвиток музичної пам'яті у процесі фортепіанного навчання учнів мистецьких шкіл. *Актуальні питання гуманітарних наук. Міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2022. Вип 49, том 1. С. 171–178.
2. Макарова Н. Історико-культурна обумовленість розвитку музичної пам'яті піаністів. *Культура і сучасність : альманах*. 2021. № 2. С. 80–85.
3. Матвійчук К. Музична пам'ять та шляхи її вдосконалення. *Педагогічні науки: теорія, історія, інноваційні технології*, 9 (53), 2015. С. 336–342.
4. Оганезова – Григоренко О. В. Автопоезіс артиста мюзиклу як творчий феномен та предмет музикознавчого дискурсу: дис. ... д-ра мистецтвозн. : 17.00.03 / ОНМА ім. Нежданової, НМАУ ім. П.І. Чайковського. Київ, 2018. 445 с.
5. Самойленко О. Культура як пам'ять та «пам'ять музики»: ноетична презумпція музичної творчості. URL.: <https://musicological-school.com/osvitni-dzherela/> (дата звернення 2.07.2024)
6. Самойленко О. Явище пам'яті як предмет музикознавчої системології. *Музична україністика: сучасний вимір*. Вип. 2. Київ: ІМФЕ ім. М. Рильського НАНУ, 2008. С. 20–29.
7. Самойленко О. І. Психологія мистецтва: сучасні музикознавчі проєкції : монографія. Одеса : Гельветика, 2020. 236 с.
8. Bach C.P.E. Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger, 1906, 258. URL: <https://archive.org/details/versuchberdiew00bach/page/n5/mode/2up>.
9. Busoni F. Von der Einheit der Musik. *Max Hesses Handbücher*, Band 76. Berlin : Max Hesses Verlag, 1922. URL: <https://vmirror.imslp.org/files/imglnks/usimg/5/56/IMSLP248531-PMLP402916-Busoni.pdf>
10. Ebbinghaus, H. Memory: A contribution to experimental psychology. New York: Dover., 1885. URL: <https://web.archive.org/web/20050504104838/http://psy.ed.asu.edu/~classics/Ebbinghaus/index.htm>
11. Löwenfeld L. Ueber musikalische Zwangsvorstellungen. *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*. Centralblatt für Nervenheilkunde und Psych. Bd. VIII, 1897. P. 57–62 URL: <https://vlp-new.ur.de/records/lit30376>
12. MacKinnon L. Music by Heart. Monumental Publishing Company, 1954. 141 p.
13. Marik V. B. The semantic content of the concept of “memory” in modern musicological poetics. *Музичне мистецтво і культура*. Вип. 20. Одеса: Астропринт, 2014. С. 379–392.
14. Playford J. An Introduction to the Skill of Musick: New Introduction, Glossary and Index by John Playford, Henry Purcell. Da Capo Press; New Ed edition, 1972. 282 p.

REFERENCES:

1. Bach, C.P.E. (1906). Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen. *Leipzig, C. F. Kahnt Nachfolger*, 258 [in German].
2. Busoni, F. (1922). Von der Einheit der Musik. *Max Hesses Handbücher*, Band 76 [in German].
3. Ebbinghaus, H. (1885). Memory: A contribution to experimental psychology. *Dover*; URL: <https://web.archive.org/web/20050504104838/http://psy.ed.asu.edu/~classics/Ebbinghaus/index.htm> [in English].
4. Horozhankina, O. (2022). Rozvytok muzychnoyi pam'yati u protsesi fortepiannoho navchannya uchniv mystets'kykh shkil [Development of musical memory in the process of piano training of art school students]. *Current issues of humanitarian sciences. Interuniversity collection of scientific works of young scientists of Ivan Franko State Pedagogical University of Drohobyt'sk*, Issue 49, Volume 1, 171–178 [in Ukrainian].
5. Löwenfeld, L. (1897). Ueber musikalische Zwangsvorstellungen. *Zeitschrift für Psychologie und Physiologie der Sinnesorgane*. *Centralblatt für Nervenheilkunde und Psych*. Bd. VIII, 57–62. URL: <https://vlp-new.ur.de/records/lit30376>
6. MacKinnon, L. (1954). Music by Heart. Monumental Publishing Company, 141 [in English].

7. Makarova, N. (2021). Istoryko-kul'turna obumovlenist' rozvytku muzychnoyi pam'yati pianistiv [Historical and cultural conditioning of the development of the musical memory of pianists]. *Culture and modernity: an almanac*, 2, 80–85 [in Ukrainian].

8. Marik, V. B. (2014). Smyslove napovneniya kontsepta «pam'yat'» u suchasniy muzykoznavchyy poetytsi [The semantic content of the concept of “memory” in modern musicological poetics]. *Musical art and culture*, 20, 379–392 [in English].

9. Matviychuk, K. (2015). Muzychna pam'yat' ta shlyakhy yiyi vdoskonalennya [Musical memory and ways to improve it]. *Pedagogical sciences: theory, history, innovative technologies*, 9 (53), 336–342 [in Ukrainian].

10. Oganezova – Grigorenko, O. V. (2018). Avtopoezis artysta myuzyklu yak tvorchyy fenomen ta predmet muzykoznavchoho dyskursu [Autopoiesis of a musical artist as a creative phenomenon and subject of musicological discourse]. *Nezhdanova ONMA, UNTAM*, 445 [in Ukrainian].

11. Samoilenko, O. I. Kul'tura yak pam'yat' ta «pam'yat' muzyky»: noetychna prezumptsiya muzychnoyi tvorchosti [Culture as memory and “memory of music”: noetic presumption of musical creativity]. URL.: <https://musicological-school.com/osvitni-dzherela/> (дата звернення 2.07.2024) [in Ukrainian].

12. Samoilenko, O. I. (2008). Yavyshche pam'yati yak predmet muzykoznavchoyi systemolohiyi [The phenomenon of memory as a subject of musicological systemology]. *Ukrainian musical studies: modern dimension*, 2, 20–29 [in Ukrainian].

13. Samoilenko, O. I. (2020). Psykholohiya mystetstva: suchasni muzykoznavchi proektsiyi [Psychology of art: modern musicological projections]. *Helvetica*, 236 [in Ukrainian].

14. Playford, J. (1972). An Introduction to the Skill of Musick: New Introduction, Glossary and Index by John Playford, Henry Purcell. *Da Capo Press; New Ed edition*, 282 [in English].

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

УДК 75.021.32-035.676.332.2:019.3]:(477)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-12>

Світлана ДОЛЕСКО

докторка філософії з образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації, доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015

ORCID: 0000-0001-6702-5606

Мар'ян БЕСАГА

кандидат мистецтвознавства, доцент, завідувач відділу міжнародних зв'язків, Львівська національна академія мистецтв, вул. Кубійовича, 38, м. Львів, Україна, 79011

ORCID: 0000-0003-4871-3475

Федір ЗЕРНЕЦЬКИЙ

аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015

ORCID: 0009-0006-2318-5791

Бібліографічний опис статті: Долеско, С., Бесага, М., Зернецький, Ф. (2024). Презентація акварельного живопису на благодійних аукціонах на прикладі проекту «Маю честь!». *Fine Art and Culture Studies*, 6, 82–88, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-12>

ПРЕЗЕНТАЦІЯ АКВАРЕЛЬНОГО ЖИВОПИСУ НА БЛАГОДІЙНИХ АУКЦІОНАХ НА ПРИКЛАДІ ПРОЄКТУ «МАЮ ЧЕСТЬ!»

У статті досліджуються твори акварельного живопису сучасних українських художників, представлені під час Благодійного аукціону «Маю честь!», проведеного Аукціонним домом «Дукат» у 2023 р. на підтримку 23 окремого стрілецького батальйону ЗСУ у боротьбі проти російських загарбників. Твори акварельного живопису є вагомою складовою сучасного українського образотворчого мистецтва. Проте очевидним є факт недостатньої уваги до акварелі артдилерів, колекціонерів та науковців мистецтвознавчої галузі. Дану проблему доцільно актуалізувати та окреслити подальші перспективи творчості вітчизняних акварелістів на прикладі обраного для дослідження аукціону. **Мета статті** – засобом аналізу благодійного аукціону «Маю честь!» охарактеризувати стан і перспективи популяризації сучасного акварельного живопису в Україні. **Висновки.** Описано, що благодійний аукціон «Маю честь!» на підтримку 23 окремого стрілецького батальйону ЗСУ, проведений в листопаді 2023 р., з-поміж 127 лотів (творів живопису, графіки, антикварної книги й артоб'єктів), представив лише 5 акварелей авторства Ірини Гресик, Наталії Кохаль, Віктора Сидоренка, Петра Старуха та Наталії Студенкової. Засобом аналізу цих творів резюмовано, що сучасна українська акварель має потужну академічну базу, зв'язок з акварельною традицією попередніх поколінь і здатність розвиватись в контексті сучасних світових мистецьких тенденцій. Проте на тепер є недостатньо популярною на артринку, про що свідчить незначний відсоток творів акварельного живопису, представлених в межах досліджуваного аукціону як одного з найбільших благодійних проєктів часів російсько-української війни. Цей факт підтверджено й тим, що на момент написання статті в Україні не проведено жодного аукціону акварельного живопису, попри потужну вітчизняну акварельну школу й широке коло поціновувачів. А, отже, у реалізації такого аукціону вбачається значний потенціал.

Ключові слова: артринк, артпростір, оцінка творів мистецтва, сучасне мистецтво, аукціонний дім «Дукат».

Svitlana DOLESKO

PhD of Fine art, Decorative Art, Restoration, Associate Professor at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska Str., Kyiv, Ukraine, 01015

ORCID ID: 0000-0001-6702-5606

Maryan BESAHA

PhD (Art History), Associate Professor, Head of International Relations Department, Lviv National Academy of Arts, 38 Kubiyovycha Str., Lviv, Ukraine, 79011

ORCID: 0000-0003-4871-3475

Fedir ZERNETSKYY

Postgraduate Student at the Department of Art Study Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska Str., Kyiv, Ukraine, 01015

ORCID ID: 0009-0006-2318-5791

To cite this article: Dolesko, S., Besaha, M., Zernetsky, F. (2024). Presentatsiia akvarelnoho zhyvopysu na blahodiinykh auktsionakh na prykladi proektu «Maiu chest!» [Presentation of watercolor paintings at charity auctions on the example of the project “I Have the Honor!”]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 82–88, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-12>

**PRESENTATION OF WATERCOLOR PAINTINGS AT CHARITY AUCTIONS
ON THE EXAMPLE OF THE PROJECT “I HAVE THE HONOR!”**

The article studies watercolor paintings by contemporary Ukrainian artists presented during the Charity Auction «I Have the Honor!» held by the Ducat Auction House in 2023 in support of the 23rd separate rifle battalion of the Armed Forces of Ukraine in the fight against russian invaders. Watercolor paintings are a significant component of contemporary Ukrainian fine art. However, it is obvious that art dealers, collectors, and art historians pay insufficient attention to them. It is expedient to actualize this problem and outline further prospects for the creative work of domestic watercolorists on the example of the auction chosen for the study. The purpose of the article is to characterize the state and prospects of popularization of contemporary watercolor painting in Ukraine by analyzing the charity auction «I Have the Honor!». The results have been generalized. The author describes that the charity auction «I Have the Honor!» in support of the 23rd separate rifle battalion of the Armed Forces of Ukraine, held in November 2023, presented only 5 watercolors by Iryna Hresyk, Nataliia Kokhal, Viktor Sydorenko, Petro Starukh, and Nataliia Studenkova out of 127 lots (paintings, graphics, antique books, and art objects). By analyzing these works, it is summarized that contemporary Ukrainian watercolor has a strong academic base, a connection with the watercolor tradition of previous generations, and the ability to develop in line with contemporary world art trends. However, it is currently not popular enough on the art market, as evidenced by a small percentage of watercolor paintings presented at the auction concerned as one of the largest charity projects during the russian-Ukrainian war. This fact is also confirmed by the fact that at the time of writing the article, not a single watercolor auction has been held in Ukraine, despite the powerful national watercolor school and a wide range of art lovers. Therefore, there is a considerable potential for realization of such auction.

Key words: art market, art space, art evaluation, contemporary art, Ducat Auction House.

Актуальність проблеми. Аукціонний дім «Дукат» із 2008 р. є лідером української аукціонної справи, який своїми аукціонами, передаукціонними виставками й іншими проєктами формує тенденції розвитку артринку і, загалом, транслює стан розвитку вітчизняного мистецтва в загальносвітовому контексті. Концепція діяльності аукціону охоплює презентацію мистецтва першої половини ХХ століття, українського неофіційного мистецтва другої половини ХХ століття й сучасне мистецтво у всій багатоманітності його проявів. Кожен з аукціонів «Дукату» формує тренди в колекціонуванні

творів мистецтва та підвищує рівень їхньої атрибуції. З огляду на це, об'єктивно стверджувати, що на прикладі аукціонів творів живопису «Дукату» можна простежити актуальність того чи іншого напрямку, жанру, техніки живопису; затребуваність імені автора та інвестиційні перспективи твору.

У контексті дослідницького інтересу – це міра представлення творів акварельного живопису українських художників на аукціонах «Дукату», що цілком можливо встановити на прикладі одного з найбільш резонансних аукціонів, проведеного у 2023 р. з метою під-

тримки українських військових, які з 24 лютого 2022 р. на фронті виборюють майбутнє українського народу. Оскільки чим масштабнішою та актуальнішою для суспільства є культурно-мистецька подія, тим об'єктивніше вона відображає реальний стан справ у сфері наукового зацікавлення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Мистецтвознавча наука останніх років характеризується зростанням рівня інтересу до вітчизняної й зарубіжної аукціонної діяльності та предметного аналізу жанрів і окремих творів живопису, презентованих в межах аукціонів. Отже, аукціони творів мистецтва як важливу складову сучасного арт-ринку описали А. Сагалович та А. Звоник (Сагалович, 2022).

Особливості сучасної аукціонної торгівлі культурними цінностями проаналізували В. Індутний, Н. Мережко й В. Комаха. Вчені встановили, що під час аукціонних торгів зміна вартісних показників культурних цінностей відбувається трьома етапами – спекулятивного, аргументованого й емоційного. (Індутний, 2022: с. 47). Аналіз трендів ціноутворення на ринку живопису наявний у статті В. Індутного, Н. Мережко та К. Піркович, де ними резюмовано, що найбільш затребуваними нині є «...різножанрові твори живопису сучасних авторів, які визнані на європейському й американському ринках і написані в оригінальних стилях, а також твори відомих художників минулого (XIX – початку й середини XX століття), присвячені історичним місцям, особам та подіям» (Індутний, 2023: с. 66).

Х. Демків, досліджуючи видову класифікацію предметів-колекціонування на інтернет-аукціонах в Україні, виокремила твори живопису та зауважила, що попит на твори живопису «...обмежується здебільшого поділом за жанром: пейзаж; натюрморт; портрет; абстракція; графіка; церковна тематика; історичні події...». Дослідниця наголосила, що попит на живопис у переважній більшості випадків має модонаслідувальний характер (Демків, 2014: с. 53). При цьому в жодній із зазначених вище наукових праць та в науковому середовищі загалом не акцентовано на акварельному живописі і його ролі в сучасному українському арт-ринку. Тому **мета статті** полягає в наступному: засобом аналізу благодійного аукціону «Маю честь!» охарак-

теризувати стан і перспективи популяризації сучасного акварельного живопису в Україні.

Виклад основного матеріалу дослідження. На загальнопоширеній з початком війни хвилі використання мистецтва як інструменту боротьби з ворогом, Аукціонний дім «Дукат» з 14 по 23 листопада 2023 р. в галереї ArtHall D12 провів благодійний проєкт «Маю честь» у форматі аукціонної виставки (тихого аукціону) з метою підтримки 23 окремого стрілецького батальйону ЗСУ (рис. 1).

На широкий суспільний загал було оприлюднено 127 лотів: твори живопису, графіки, скульптури, артоб'єкти й антикварні книги – стародруки XVIII ст., прижиттєві видання представників української класики, книги з автографами видатних українців, колекційні діаспорні видання. Проєкт ініційовано Національною академією мистецтв України, Інститутом літератури ім. Т. Г. Шевченка Національної академії наук України, Асоціацією мистецтвознавців, експертів, оцінювачів та реставраторів за партнерської підтримки Аукціонного дому «Дукат», ArtHall D12, Національної премії «Скарб нації», Музею сучасного українського мистецтва Корсаків, видавництва «Дух і Літера», Української Вільної Академії наук у США («Маю честь!», 2023).

Організатори наголосили, що серед лотів – твори художників, діяльність яких вже



Рис. 1. Афіша благодійного аукціону «Маю Честь!», 2023

давно визнана національним надбанням (Якова Гніздовського, Людмили Морозової, Михайла Черешньовського та ін.) та твори видатних діячів сучасного мистецтва (Матвія Вайсберга, Михайла Демцю, Антона Ковача, Анатолія Криволапа, Романа Опалинського та ін.). Символічним стало представлення на аукціоні артоб'єктів із військовим минулим – розписаних та декорованих відпрацьованих гільз, деактивованих снарядів, залишків касетних боєприпасів, які були передані митцям (Станіславу Жалобнюку, Миколі Лукіну Вадиму Михальчуку та ін.) із фронту. Усі лоти були надані на засадах благодійності, а на вилучені кошти було закуплено дрони-камікадзе, засоби спостереження та коригування вогню («Маю честь!», 2023).

З-поміж 127 лотів лише 5 є творами акварельного живопису. Оскільки даний аукціон є однією з найвагоміших подій артринку останніх років, це дає підстави зауважити, що в сучасній аукціонній справі України акварель представлена лише фрагментарно і потребує більшої уваги з боку організаторів аукціонів та колекціонерів. На користь цього факту свідчить і опосередкований аналіз ряду інших аукціонів, проведених у період 2022–2023 рр., де твори акварельного живопису також є нечисленними. Наприклад, Благодійний артаукціон (2023), «Робот для ЗСУ» (2023), «Українська звитяга: мистецтво задля перемоги» (2022), «Квіти Примаченко для ЗСУ» (2022).

Але разом із тим автор відзначив, що всі 5 лотів демонструють тенденцію авторів до пошуку своєї творчої манери на тлі поваги до академічних засад акварельного живопису та вміння дивувати глядача сміливістю акварельних інтерпретацій, багатовекторністю образотворчих напрямків. Як-то, лот № 20 – робота Петра Старуха «Без назви» (рис. 2) (естімейт 600–800 \$) художника, сценографіста, літератора та скульптора, одного з засновників постмодерністської абстрактної скульптури.

Петро Старух (нар. 1961) відомий поєднанням музичної та скульптурної творчості, перформансом «Спалення страху» у львівському Музеї українського мистецтва (1992), участю в міжнародних скульптурних бієнале й симпозіумах, різноманітних художніх проєктах в Україні, Японії, США, Латвії, Австралії, Німеччині та Італії. З початком повномасштабного вторгнення митець обрав великоформатну



Рис. 2. Петро Старух «Без назви».
Папір, акварель (2023)

акварель як поле прояву своїх емоцій. Так, представлена на аукціоні робота «грає» з глядачем, пропонує йому відгадати загадку свого сюжету: ймовірно, абстрактна композиція, відсутність назви, колірна гама українського прапора та дещо пригнічений емоційний фон (акцентований розмитими чорними лініями) та рік створення є натяком на те, що ця акварель – рефлексія художника на тему російсько-української війни.

Лот № 28 – робота Віктора Сидоренка (нар. 1953) з циклу «Сполохи чорнозему» (рис. 3) (естімейт 1 800–2 200 \$). Митець має



Рис. 3. Віктор Сидоренко. З циклу «Сполохи чорнозему».
Папір, шовкодрук, акварель (2023)

потужне всеукраїнське та міжнародне виставкове портфоліо, є Народним художником України, професором Харківської державної академії дизайну і мистецтв, засновником та керівником Інституту проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України (2001).

Він використовує акварель як майданчик для продукування художніх образів-відголосся подій останніх років та як інструмент експерименту з матеріалами й техніками, комбінуючи її з акрилом, шовкодрукком. У роботі відчутне відголосся реалізму, в якому Віктор Сидоренко починав практикувати, перейшовши з часом до постмодернізму й неоавангарду. У представленій роботі яскраві своєю емоційністю та фотографічною чіткістю чорно-білі людські постаті, водночас злиті в єдину абстрактну структуру й відтінені акварельним тлом, засвідчили превалювання теми людини та її ідентифікації в сучасному світі у доробку митця.

Акварель Наталії Кохаль «Айстри» – лот № 59 (естімейт 500–700 \$) (рис. 4) виконана у проникливо реалістичній манері, де букет щільно скомпонованих серпнево-осінніх айстр зображено залитими сонцем, у багатоголосі яскравих кольорів. Наталія Кохаль (нар. 1967) – членкиня Національної спілки художників України, має графічну освіту, володіє теорією й практикою олійного живопису. Проте для себе виокремила як найближчі своєму творчому началу гуаш та акварель. Мисткиня випрацювала свою живописну новацію: «Я придумала власну техніку мазка: кожен рух пензлика не перекриває інший, тобто мазки не

накладаються один на одний, а білий колір – це папір, а не фарба» (Акварелі, б.д.).

Лот № 61 – акварель Ірини Гресик «Мисник» (400–500 \$) (рис. 5). Художниця та дизайнерка (нар. 1956) має звання Заслуженого художника України, десятирічний досвід організації Всеукраїнських мистецьких пленерів «Хортиця крізь віки» та значне українське й зарубіжне виставкове портфоліо. Мисткиня з 2002 р. є Головою Запорізької організації Національної спілки художників України й викладає на кафедрі дизайну факультету соціальної педагогіки та психології Запорізького національного університету. По проведенню аукціону командування 23 окремого стрілецького батальйону висловило подяку художниці та іншим учасникам «...за їхній вагомий внесок у підвищення боєздатності та матеріально-технічної бази батальйону» (Викладачі, 2024).

Представлена на аукціоні акварель демонструє талант художниці втілювати в акварелі щедро скомпоновані натюрморти таким чином, що традиційні предмети побутового вжитку сприймаються глядачем як експресивні оптимістичні картинки життя. Завдяки цьому акварелі Ірини Гресик є своєрідними «фотографіями» життєрадісного менталітету українського народу, трансльованого в його матеріальній культурі.

Робота Наталії Студенкової (нар. 1975) «Полонина на Буковині» – лот № 66 (естімейт 700–900 \$) (рис. 6). Видатна художниця-акварелістка народилась в м. Києві, живе та працює в Словаччині. Наталія Студенкова є активною



Рис. 4. Наталія Кохаль «Айстри». Папір, акварель (2022)



Рис. 5. Ірина Гресик «Мисник». Папір, акварель (2009)



Рис. 6. Наталія Студенкова «Полонина на Буковині». Полотно, акварель, акриловий лак (2020)

учасницею міжнародної акварельної спільноти: представляє International Watercolor Society Slovakia (Словаччина), кураторкою фестивалю «UrbinoInAcquerello» (Італія) та Міжнародної виставки акварелі «Світ акварелі» (Словаччина), має членство в Форумі словацьких художників та Всесвітній художній академії (Франція). Організатори аукціону описують манеру акварелістки: «...Її картини палають багатством теплих, яскравих фарб, сповнені оптимістичного погляду на світ. Легко працює зі світлом і відтінками, зображує перспективу і наповнює свої картини повітрям і свободою» (*Полонина на Буковині, 2023*).

Висновки і перспективи подальших досліджень. У статті виокремлено та скомпоновано для подальшого аналізу відповідно до акварельної техніки виконання 5 лотів, представ-

лених у 2023 р. під час благодійного аукціону «Маю честь!» авторства Ірини Гресик, Наталії Кохаль, Віктора Сидоренка, Петра Старуха та Наталії Студенкової. Охарактеризувавши ці роботи в ракурсі загального вектора творчої діяльності кожного з авторів, доцільно стверджувати, що сучасна українська акварель має міцну академічну базу, зв'язок з акварельною традицією попередніх поколінь і розвивається в руслі сучасних світових постмодерних арт-тенденцій.

Але враховуючи кількісне співвідношення сукупності всіх 127 лотів й частки акварельного живопису в кількості 5 робіт та подібну ситуацію з наявністю акварелей на інших аукціонах «Дукату» періоду 2022–2023 рр., очевидним вбачається той факт, що нині акварель не має належного рівня представлення на артринку. На користь цього твердження й те, що на момент здійснення дослідження в Україні не проведено жодного аукціону акварельного живопису, попри потужну вітчизняну акварельну школу й широке коло поціновувачів.

А, отже, існує потреба в зростанні уваги діячів аукціонної справи України до вітчизняного акварельного живопису. Загалом, потенціал сучасного вітчизняного акварельного живопису є дивовижним, особливо якщо взяти до уваги, що українські акварелісти є авторитетними гравцями світового акварельного майданчика (пленерів, виставок, фестивалів, симпозіумів, біенале та ін.). Як один з ефективних способів підвищення престижу (а, отже, й затребуваності в середовищі колекціонерів та зростання її інвестиційної привабливості), автором вбачається проведення масштабної просвітницької роботи з інформування науковців, діячів артпростору та суспільства загалом про історію, напрямки й перспективи розвитку акварельного живопису в Україні.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Акварелі. Художник Наталія Кохаль. *ARTVSESVIT*. URL: <https://www.artvsesvit.com/Gallery/gal-all/ukraine-modern/ukraine-modern-4.php> (дата звернення: 10.08.2024).
2. Викладачі СПП допомагають воїнам на передовій. *Запорізький національний університет*. URL: https://sites.znu.edu.ua/cms/index.php?action=news/view_details&news_id=61623&lang=ukr&news_code=vikladachispp-dopomagayut-voynam-na-peredovij (дата звернення: 10.08.2024).
3. Демків Х. С. Класифікація предметів колекціонування на інтернет-аукціонах в Україні. *Регіональна бізнес-економіка та управління*, 2014. № 3. С. 49–55.
4. Індутний В., Мережко Н., Комаха В. Аукціонна торгівля культурними цінностями. *Міжнар. наук.-практ. журн. «Товари і ринки»*, 2022. № 4 (44). С. 46–60. DOI [https://doi.org/10.31617/2.2022\(44\)04](https://doi.org/10.31617/2.2022(44)04)

5. Індутний В., Мережко Н., Піркович К. Цінові тренди творів живопису в 2012–2022 рр. *International scientific practical journal commodities and markets*, 2023, № 46.2 С. 56–68.
6. Маю честь! – Благодійний аукціон на підтримку 23 окремого стрілецького батальйону ЗСУ. *Аукціонний дім «Дукат»*. URL: <https://dukat-art.com/ua/auctions/mayu-chest-blagodijnij-aukcion-na-pidtrimku-23-okremogo-strilec-kogo-batal-jonu-zsu> (дата звернення: 09.08.2024).
7. «Маю честь!»: Благодійний аукціон на підтримку 23 окремого стрілецького батальйону ЗСУ. *Антиквар*. URL: <https://antikvar.ua/mayu-chest-blagodijnij-aukcion-na-pidtrimku-23-okremogo-striletskogo-bataljonu-zsu/> (дата звернення: 09.08.2024).
8. Полонина на Буковині. 2020. *Аукціонний дім «Дукат»*. URL: <https://dukat-art.com/ua/auctions/mayu-chest-blagodijnij-aukcion-na-pidtrimku-23-okremogo-strilec-kogo-batal-jonu-zsu/lot/66> (дата звернення: 08.08.2024).
9. Сагалович А., Звоник А. Художні аукціони як вагома частина сучасного мистецького ринку. *Scientific Collection «InterConf+»*. 2022, № 28 (137). С. 20–27.
10. Brave of Ukraine: Віктор Сидоренко. *leleka_art_school*. URL: https://www.instagram.com/p/C76prgRoKmr/?next=%2Faeopuertoeoh%2Ffeed%2F&ref=article&hl=ne&img_index=1 (дата звернення: 11.08.2024).

REFERENCES:

1. Akvareli. Khudozhnyk Nataliia Kokhal [Watercolors. Artist Natalia Kohal]. *ARTVSESVIT*. Retrieved from <https://www.artvsesvit.com/Gallery/gal-all/ukraine-modern/ukraine-modern-4.php> [in Ukrainian].
2. Vykladachi SPP dopomahaiut voynam na peredovii [SPP teachers help soldiers on the front lines] (2024). *Zaporizkyi natsionalnyi universytet*. Retrieved from https://sites.znu.edu.ua/cms/index.php?action=news/view_details&news_id=61623&lang=ukr&news_code=vkladachi-spp-dopomagayut-voynam-na-peredovij [in Ukrainian].
3. Demkiv, Kh. S. (2014). Klasyfikatsiia predmetiv kolektsionuvannia na internet-aukcioniakh v Ukraini [Classification of collectibles at online auctions in Ukraine]. *Rehionalna biznes-ekonomika ta upravlinnia*, (3) 49–55. [in Ukrainian].
4. Indutnyi, V. & Merezko, N., Komakha, V. (2022). Auktsionna torhivlia kulturnymy tsinnostiamy [Auction trade in cultural property]. *Mizhnar. nauk.-prakt. zhurn. «Tovary i rynky»*, 4 (44), 46–60. DOI [https://doi.org/10.31617/2.2022\(44\)04](https://doi.org/10.31617/2.2022(44)04) [in Ukrainian].
5. Indutnyi, V. & Merezko, N., Pirkovich, K. (2023). Tsynovi trendy tvoriv zhyvopysu v 2012–2022 rr. [Price trends of paintings in 2012–2022]. *International scientific practical journal commodities and markets*, (46.2), 56–68. [in Ukrainian].
6. Maiu chest! – Blahodiinyi auktsion na pidtrymku 23 okremoho striletskoho batalionu ZSU [I Have the Honor! – Charity auction in support of the 23rd separate rifle battalion of the Armed Forces of Ukraine. (2023). *Auktsionnyi dim «Dukat»*. Retrieved from <https://dukat-art.com/ua/auctions/mayu-chest-blagodijnij-aukcion-na-pidtrimku-23-okremogo-strilec-kogo-batal-jonu-zsu> [in Ukrainian].
7. «Maiu chest!»: Blahodiinyi auktsion na pidtrymku 23 okremoho striletskoho batalionu ZSU [«I Have the Honor!»: Charity auction in support of the 23rd Separate Rifle Battalion of the Armed Forces of Ukraine] (2023). *Antykvary*. Retrieved from <https://antikvar.ua/mayu-chest-blagodijnij-aukcion-na-pidtrimku-23-okremogo-striletskogo-bataljonu-zsu/> [in Ukrainian].
8. Polonyna na Bukovyni. 2020 [Polonyna na Bukovyna. 2020] (2023). *Auktsionnyi dim «Dukat»*. Retrieved from <https://dukat-art.com/ua/auctions/mayu-chest-blagodijnij-aukcion-na-pidtrimku-23-okremogo-strilec-kogo-batal-jonu-zsu/lot/66> [in Ukrainian].
9. Sahalovych, A. & Zvonyk A. (2022). Khudozhni auktsiony yak vahoma chastyna suchasnoho mystetskoho rynku [Art Auctions as a Significant Part of the Modern Art Market]. *Scientific Collection «InterConf+»*, (28 (137), 20–27. [in Ukrainian].
10. Brave of Ukraine: Viktor Sydorenko [Brave of Ukraine: Viktor Sydorenko]. *leleka_art_school*. Retrieved from https://www.instagram.com/p/C76prgRoKmr/?next=%2Faeopuertoeoh%2Ffeed%2F&ref=article&hl=ne&img_index=1 [in Ukrainian].

УДК 7.03:75.03]:(470:477):(450.341)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-13>

Світлана ДОЛЕСКО

докторка філософії з образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації, доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015

ORCID: 0000-0001-6702-5606

Ольга КОПІЄВСЬКА

докторка культурології, професор, професорка кафедри артменеджменту та івент-технологій, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015

ORCID: 0000-0002-4537-4888

Бібліографічний опис статті: Долеско, С., Копієвська, О. (2024). «Падаюча тінь «Мрії» на сади Джардіні»: мистецтвознавчий аналіз проєкту у період російсько-української війни. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 89–98, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-13>

«ПАДАЮЧА ТІНЬ «МРІЙ» НА САДИ ДЖАРДІНІ»: МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ ПРОЄКТУ У ПЕРІОД РОСІЙСЬКО- УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ

Дослідження є ретроспективою представлення кураторського проєкту «Падаюча тінь «Мрії» на сади Джардіні» під час 58-ї Венеційської бієнале (Італія). Згідно з концепцією, над павільйонами найвідомішої виставки сучасного мистецтва як втілення зазначеного проєкту, мав пролетіти найбільший у світі літак Ан-225 «Мрія» та кинути тінь на учасників бієнале. Проте цей задум, який набув статусу міфу, не був втілений в життя: алегорична «тінь» «Мрії» та самого проєкту навіть по завершенню 58-ї Венеційської бієнале ще довго жила у мистецькому середовищі України та викликала дискусії щодо того, чи заслуговує на статус національного проєкту, який був не матеріалізований, а міфологізований. Оскільки це на етапі його підготовки під егідою комісара Венеційської бієнале – Міністерства культури України – проєкт спричинив резонанс серед митців-потенційних учасників творчої групи «Вільні люди», яка його представила та в суспільстві загалом. А після відкриття Національного павільйону України та після завершення 59-ї Венеційської бієнале проєкт зазнав нищівної критики як такий, який не виправдав очікувань з різних суб'єктивних міркувань. Проте з позиції п'ятирічної відстані між проєктом та сьогоднішнім, він вартий децю іншого трактування. Після знищення у 2022 р. російськими військами «Мрії», продукт творчої групи «Вільні люди» постає вже не як суперечливий арт-проєкт, а як історичний проєкт, в якому фігурує образ знищеного символу сили української нації. Таким чином, **мета статті** полягає в аналізі кураторського проєкту «Падаюча тінь «Мрії» на сади Джардіні», який представив Україну на 58-ї Венеційській бієнале в контексті його актуальності в період російсько-української війни. **Методологія дослідження** базується на аналітичному та історико-хронологічному методах. **Наукова новизна** полягає у тому, що в українському мистецькому середовищі відбулося переосмислення значення кураторського проєкту з негативного на позитивний після знищення Ан-225 «Мрія». **Висновки.** У статті встановлено факт резонансу в мистецькому середовищі, викликаного реалізацією досліджуваного проєкту та актуальності цього проєкту на сьогодні як такого, який ввів в історію Венеційської бієнале образ знищеного нині літака-рекордсмена – «Мрії». Акцентовано, що проєкт підняв на широкий загал ряд питань, серед яких: проблема комунікації держави та митців; взаємовплив влади й мистецтва; готовність/неготовність суспільства до мистецьких експериментів засобом породження й розповсюдження свідомо неправдивих фактів; використання символу сили української нації для промоції сучасного українського мистецтва на міжнародний загал.

Ключові слова: Національний павільйон України, Венеційське бієнале, сучасне мистецтво, Ан-225 «Мрія», аукціон.

Svitlana DOLESKO

PhD of Fine art, Decorative Art, Restoration, Associate Professor at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska Str., Kyiv, Ukraine, 01015

ORCID: 0000-0001-6702-5606

Olha KOPIIEVSKA

Doctor of Cultural Studies, Professor, Professor at the Department of Art Management and Event Technologies, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska Str., Kyiv, Ukraine, 01015

ORCID: 0000-0002-4537-4888

To cite this article: Dolesko, S., Kopiiievsk, O. (2024). «Padaiucha tin “Mrii” na sady Dzhardini»: mystetstvovnavchyi analiz proiektu [“The Falling Shadow of Mriia on the Giardini Gardens”: an art analysis of the project during the russian-Ukrainian war]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 89–98, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-13>

**“THE FALLING SHADOW OF MRIIA ON THE GIARDINI GARDENS”:
AN ART ANALYSIS OF THE PROJECT DURING THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR**

*The study is a retrospective presentation of the curatorial project «The Falling Shadow of Mriia on the Giardini Gardens» at the 58th Venice Biennale (Italy). According to the concept, the world’s largest aircraft, An-225 Mriia, was supposed to fly over the pavilions of the Biennale, the most famous exhibition of contemporary art as an embodiment of the mentioned project, casting its shadow on the visitors. However, this idea, which gained a mythical status, has been never realized. The allegorical «shadow» of Mriia and the project itself persisted in Ukraine’s artistic circles long after the Biennale concluded, sparking debates over whether an unmaterialized and mythologized project deserved the status of a national art initiative. Even during its preparation under the auspices of the Venice Biennale Commissioner, the Ministry of Culture of Ukraine, the project generated a strong response among artists, particularly the creative group «Free People», who represented it, and within the broader public. Following the opening of the Ukrainian National Pavilion and the conclusion of the 59th Venice Biennale, the project faced harsh criticism for not meeting expectations due to various subjective reasons. However, from the perspective of a five-year period that have elapsed since the project, it now deserves a slightly different interpretation. After the destruction of Mriia by russian forces in 2022, the work of the creative group «Free People» is no longer seen as a controversial art project but as a historical one, featuring the image of a destroyed symbol of Ukrainian national strength. Thus, **the purpose of the article** is to analyze the curatorial project «The Falling Shadow of Mriia on the Giardini Gardens», which represented Ukraine at the 58th Venice Biennale, in the context of its relevance during the russian-Ukrainian war. **The research methodology** is based on analytical and historical-chronological methods. **The scientific novelty** is that the Ukrainian art community has reinterpreted the project’s significance, shifting from a negative perception to a positive one after the destruction of the An-225 Mriia. **Conclusions.** The article establishes the resonance caused by the project within the art community and its current relevance as a historical project that introduced the image of now-destroyed record-breaking aircraft Mriia into the history of the Venice Biennale. It was emphasized that the project raised a number of issues for the general public, including: the problem of communication between the state and artists; mutual influence of power and art; society’s readiness/lack of readiness for artistic experiments through generation and dissemination of deliberately fictitious narratives; the use of a national symbol of strength to promote the Ukrainian contemporary art on the international stage.*

Key words: Ukrainian National Pavilion, Venice Biennale, contemporary art, An-225 Mriia, auction.

Актуальність проблеми. Для української нації 27 лютого 2024 р. стало трагічним: під час російського обстрілу в м. Гостомель Київської обл. було знищено транспортний літак Ан-225 «Мрія» – флагман української авіації. Цей найбільший та найпотужніший у світовому масштабі літак було створено у 1988 р. в м. Києві в КБ імені Антонова та отримав кодове ім’я НАТО «Козак», а його «вантажний відсік довший за перший політ братів Райт від зльоту до посадки» (Борис, 2017).

На офіційному Телеграм-каналі УкрОборонПрому в цей же день було декларовано, що країна-агресор поцілила літак «як символ можливостей української авіації. Ан-225 «Мрія» – авіаційний гігант, на рахунок якого рекорди з перевезення максимального

комерційного вантажу та найдовшого і найважчого в історії авіації моновантажувача, вантажопідйомності. На жаль, сьогодні ці опції втрачені. Але вони обов’язково будуть відновлені. Окупанти зруйнували літак, але не зможуть зруйнувати нашу спільну мрію. Вона обов’язково відродиться» (Росіяни знищили..., 2022).

Ця резонансна подія одразу опинилась на шпальтах світових ЗМІ та була озвучена мовою фотомистецтва, музики, цифрового мистецтва й живопису. А у 2023 р. «Мрія» з’явилась у грі «Microsoft Flight Simulator». Погляди вітчизняної мистецької спільноти було спрямовано на матеріали вже дещо забутого кураторського проєкту «Падаюча тінь «Мрії» на сади Джардіні», яким Україна заявила про себе на 58-й Венеційській біенале у 2019 р. Він був де в чому про-

рочим: відвідувачі павільйону так і не дочекались 9 травня польоту літака над Венецією, під час урочистого відкриття павільйону. Оскільки держава та митці не змогли дійти згоди щодо здійснення польоту і не повідомили завчасно про це громадськість. Натомість вже володіючи даними про неможливість реалізувати цей задум, підкріплювали очікування інших, що тінь «Мрії» таки впаде на Національний павільйон України.

Створення та збагачення надалі такого міфу, якраз-то, й було основою концепції та, фактично, чи не єдиним вибором організаторів вирішити проблемну ситуацію з організацією польоту. Цей своєрідний авантюризм показав всю складність налагодження взаємовідносин між мистецькою спільнотою та представниками влади в передвибірні часи, став об'єктом нищівної критики щодо того, що витрачені кошти не було матеріалізовано в артоб'єкти, які можна було б представити на огляд відвідувачам біенале. У цій ситуації при написанні статті виокремлено два факти. Перший, позитивний – вибір «Мрії» як символу, до якого неодмінно буде привернуто увагу відвідувачів через унікальність цієї легенди української авіації. Другий, прикрий факт – у 2022 р., через три роки після свого завершення, було отримано остаточну відповідь на питання, чи пролетить «Мрія» над міськими садами Венеції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Теоретичним підґрунтям статті є доволі невеликий корпус праць, оскільки хронологічний проміжок теми сягає 2019–2024 рр. Цей період охоплює підготовку української делегації до участі в 58-й Венеційській біенале, безпосередньо її представлення та підбиття підсумків демонстрації наративів українського мистецтва в глобальному мистецькому середовищі.

Стаття О. Сидора-Гібелінда в науковому часописі Інституту проблем сучасного мистецтва НАМУ (2019) стала рефлексією на тему національних павільйонів та загальних концептуальних базисів Венеційської біенале-2019, встановлених офіційним гаслом-концепцією від куратора Ральфа Ругоффа «May you live in interesting times» («Щоб вам жити в цікаві часи», «Щоб ти жив в цікаві часи») – або ж, як цей історик-мистецтвознавець розпочав свою статтю, «А бодай би жили ви в цікаві часи» та продовжив, що всі, хто мав небайдужість,

помітили «..в побажанні «цікавих часів» зловісне китайське прокляття «часів перемін», перекладене на мову європейської прийнятності, адже «переміни» на Заході зазвичай асоціюються з інноваціями, які гріх сьогодні засуджувати» (Сидор-Гібелінда, 2019: 228). Автор акцентував на зміні формату тогорічної біенале та посилені так званої «карнавальної лінії»: «З «виставки передових досягнень артгосподарства» Біенале перетворилася на парад цікавинок та кунштюків, які ще можуть трохи когось лякати, та жодним чином нікого не обурюють чи денервують, а більше приворожують, інтригують, пудрять мізки та головокрутять, вертигують» (Сидор-Гібелінда, 2019: 235).

Стаття О. Чепелик від 2019 р. присвячена аналізу імерсивного проекту «Мета-Фізичний Часо-Простір», в якому осмислено проблематику Венеційської біенале щодо протистояння війни й миру, демократії й тоталітаризму в сучасному глобальному середовищі (Чепелик, 2019). У 2020 р. в публікації «Світ в ракурсах Артбіенале і в оптиці Кінофестивалю у Венеції» О. Чепелик в ракурсі офіційного гасла «May you live in interesting times» піддала критиці проєкт «Падаюча тінь «Мрії» на сади Джардіні» та проаналізувала проєкти інших національних павільйонів (Чепелик, 2020). Дослідження О. Авраменко «Точка проєкції на часи «плавильного котла» або Інформація як інструмент дезінформації (Україна на Венеційській Біенале 2019)» висвітлює позитивні та негативні сторони цього проєкту, проте вже в ракурсі 18-річного досвіду участі України у Венеційській біенале, починаючи з 2001 р. (Авраменко, 2019). Решта матеріалів, в яких представлені точки зору на проєкт творчої групи «Вільні люди» – інтернет-статті. На деяких із них наголошено в цьому дослідженні.

Мета дослідження – проаналізувати кураторський проєкт «Падаюча тінь «Мрії» на сади Джардіні», який представив Україну на 58-й Венеційській біенале в контексті його актуальності в період російсько-української війни.

Виклад основного матеріалу дослідження. У 2019 р. участь у 58-й Венеційській біенале взяли 90 національних павільйонів, реалізовано дві спеціальні програми та 21 паралельну програму, які відвідало майже 600 тис. осіб (Завершилась Венеційська біенале-2019, 2019). Національний павільйон України (рис. 1) діяв



Рис. 1. Національний павільйон України на 58-й Венеційській бієнале. Венеція, Італія (2019)

із травня по листопад. Його було організовано Міністерством культури України, розміщено в Arsenale (основній локації бієнале) та представлено переможцем конкурсного відбору, кураторським проектом «Падаюча тінь «Мрії» на сади Джардіні» від спільноти художників «Відкрита група», куди увійшли Юрій Білей, Антон Варга, Павло Ковач та Станіслав Турін. Цьому проекту програто дітище «Мистецького Арсеналу», проєкт Арсена Савадова «Голоси любові» (Мистецький арсенал, 2019).

Акцент було зміщено з експонатів на події, які відбуваються довкола них – Міністр культури України Євген Нищук прокоментував проєкт як мінливий, який зазнаватиме трансформацій протягом всього півріччя свого існування та «передбачає, що «Мрія» стане джерелом особливої міфології, яка і буде відображена в павільйоні протягом виставки». Також було наголошено, що відповідно до концепції проєкту, його основою є не лише тінь легендарної «Мрії», а й міф, народжений довкола неї. Планувалось, що протягом цих місяців триватиме перформанс на відповідному сценографічному тлі, в якому відбуватиметься «переповідання польоту з уст в уста» (Український павільйон, 2019).

Згідно із задумом «Відкритої групи», проєкт передбачався як своєрідна критика порядків Венеційської бієнале. Інструментом було обрано всесвітньо відомий літак Ан-225 «Мрія» як такий, світова популярність якого є беззаперечною та зрозумілою будь-якими мовами світу. Протягом двох хвилин 9 травня «Мрія» мала здійснити політ над виставковими павільйонами, що розташувались у міському саду

Венеції, кидаючи тінь на них. Учасники творчої групи, серед попередніх художніх практик яких були подібні перформанси, де ціллю виступав сам процес, а не результат, мали разом із гостями павільйону стати очевидцями польоту «Мрії» над містом та ділитись своїми враженнями від цього – саме момент падіння тіні літака мав сигналізувати початок розмови.

На запитання журналістки видання «Бабель» Л. Ковальчук «Коли ми точно дізнаємося, полетить чи не полетить «Мрія»?», заступниця міністра культури України С. Фоменко відповіла, що подія має відбутися на презентації Національного павільйону та додала, що «можливо, це і є сам проєкт – чи полетить «Мрія»» (Ковальчук, 2019). За спогадами кураторки Марії Ланько, яка перебувала у Венеції на момент відкриття національного павільйону України, «...9 травня 2019 року близько 13.00 я прийшла до Арсенале, однієї з двох основних локацій 58-ї Венеційської бієнале. На цей час була запланована церемонія офіційного відкриття українського павільйону... «Він пролетів!» – лунало з усіх боків, й навіть учасник кураторської групи Станіслав Туріна на мить повірив, що «Мрія» таки відкинула бодай не тінь на Джардіні, але слід в небі над Венецією. І хоча нам достеменно відомо, що найбільший в світі літак не злітав того дня, міф про цю (не)подію продовжує ширитися світом...» (Ланько, 2019).

Оскільки політ не відбувся, основою артпростору павільйону став показ відео, на яких у різних ракурсах та концепціях демонструвалась «Мрія». Доповнив його перелік прізвищ/імен та номерів телефонів 1 143 художників (рис. 2),

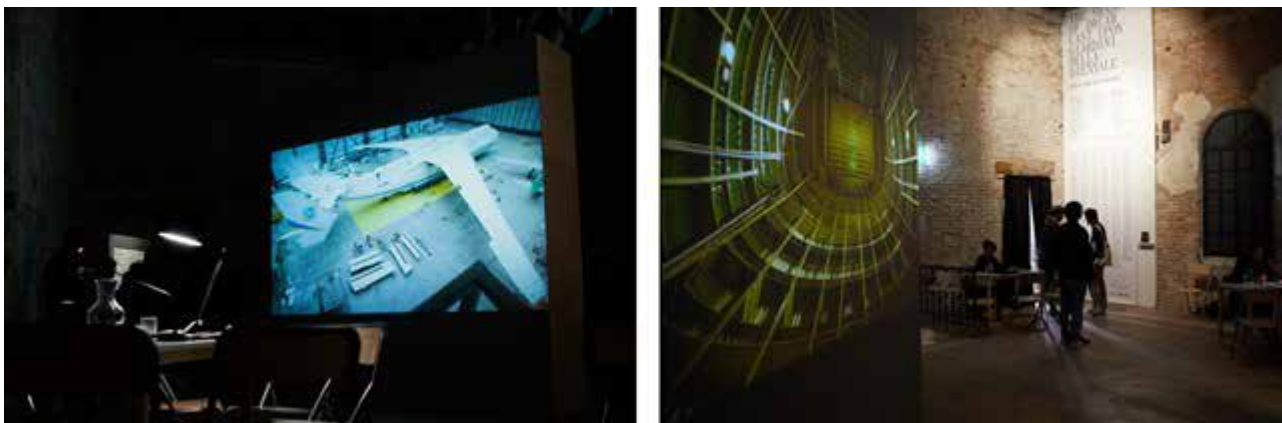


Рис. 2. Частина проєкту «Кураторський проєкт «Падаюча тінь «Мрії» на сади Джардіні»: показ відео в межах кураторського проєкту та інформація про митців-учасників. Національний павільйон України на 58-й Венеційській бієнале. Венеція, Італія (2019)

які подавали свої заявки до участі в проєкті та увійшли до каталогу-частини проєкту, який було видано за підтримки Українського культурного фонду, в партнерстві з Національним художнім музеєм України, Closer Art Center, Dumchuk Gallery, IZOLYATSIA, Platform for Cultural Initiatives. PinchukArtCentre, The Naked Room, Малою Галереєю Мистецького Арсеналу, Галереєю Артсвіт, Музеєм Сучасного Мистецтва Херсон, Центром сучасного мистецтва Івано-Франківська, Bunkermuz, «COME IN» art gallery, Ya Gallery Lviv, Invogue#Art та MASLO (Каталог, 2019).

Антон Варага, учасник творчої групи, пояснюючи, чому аж до початку роботи павільйону відбувалось замовчування факту неможливості польоту «Мрії» (з досі невідомих достеменно причин), зазначив, що навіть після того, як організаторам стало відомо про те, що політ не відбудеться, інформація про ймовірність польоту стрімко розповсюджувалась: «...сам міф настільки розрісся, що він уже абсолютно здався самодостатнім, і, власне, це очікування «Мрії», цього тріумфального польоту, очікування гіганта, який пролетить і кине тінь над садами Джардіні, нам здавалося це суперважливим, щоб люди просто чекали на цю «Мрію» (Станко, 2019). Інший учасник групи, Станіслав Туріна акцентував, що за два місяці до початку роботи павільйону, було ухвалено рішення реалізувати цей проєкт, в якому у «назві «Падаюча тінь «Мрії» над садами Джардіні» кожне слово декодується. Ці речі розповідають про подвійний вимір проєкту». Художник описав це як «непроліт фізичний і проліт нефізич-

ний» (Станко, 2019). Як зауважив Павло Ковач, ще один учасник кураторської групи, «Політ літака, який кидає тінь і повертається назад, – це було, умовно кажучи, «fuck you бієнале», але перетворилося в те, що ми маємо мрію, але ще не готові її втілити» (Ланько, 2019).

Згодом ідея проєкту була вщент розкритикована: так, архітекторка, художниця та дослідниця мистецтва О. Чепелик у своїй статті назвала її «цілком тоталітарною, антиекологічною, мілітаристською і варварською» (Чепелик, 2020: 59) та описала атмосферу павільйону як «дві тьмяні проєкції» і «величезний список українських митців на стіні». На думку дослідниці «це пояснення, як культурна політика Міністерства культури не відповідає потребам суспільства» (Чепелик, 2020: 62).

Безумовно, з точки зору принципів організації артпроєктів, дітище «Відкритої групи» не розкрило зміст оголошеної ідеї, тому й отримало шквал критики. Проте той факт, що символ української науки й техніки було трансформовано в символ сучасного мистецтва – очевидний та беззаперечний. Відсутність польоту як центру його концепції втратило свою нагальність в той момент, коли «Мрія» перестала існувати у матеріальному вимірі. Акцент змістився на сам факт наявності артпроєкту. Тобто, навіть після свого офіційного завершення проєкт працює та видозмінюється: хоч його основна складова припинила існування, вона все-таки залишила по собі «тінь».

Невдовзі після завершення бієнале світ охопила пандемія коронавірусної хвороби COVID-19, яка змінила світові порядки в багатьох сферах

життя. Найбільший літак у світі виконував гуманітарні рейси та доставляв медичні матеріали для боротьби з коронавірусом у країни Євросоюзу. Трансляцію посадки літака в аеропорту ім. Шопена (Варшава, Польща) транлювали майже усі польських ЗМІ, а на Facebook її дивились 80 тисяч людей одночасно (Як українська «Мрія»..., 2020). російсько-українська

війна стерла з лиця землі українську «Мрію» залишивши її в думках українців, організаторів, відвідувачів Національного павільйону України та всіх, в кого цей проект викликав реакцію, навіть якщо вона була негативною (рис. 3). І, хоч події пов'язані з війною є наразі дійсністю, але мистецтво досить швидко відреагувало на відображення символів, які стали



Рис. 3. Літак Ан-225 «Мрія» до та після знищення російськими військами 27 лютого 2022 р.

можності українського народу, який бореться за свою свободу та протистоїть агресору. Ідея проекту отримала продовження. У липні 2022 р. український художник Дмитро Вергелес створив стінопис у м. Бориспіль («Мрія» в Борисполі..., б.д.) (рис. 4а) і ще один стінопис став результатом колективної творчості мешканців м. Гостомель (рис. 4б).

У серпні 2022 р. на пшеничному полі данського острова Фюн художник з України Микита Зігура представив власний артоб'єкт: візуалізував тінь знищеної «Мрії» в реальному масштабі (довжиною 80 м) (рис. 5). Поруч, на житньому полі митець зобразив тіні ворожого літака-винишувача Су-27 та безпілотної та розповів, що тінь «Мрії» символізує надію, на противагу ворожим літальним апаратам, які несуть загрозу (Серед поля..., б.д.). Ювелірні бренди (Kochut, MONO jewelry, Golden Tree та ін.) розробили дизайни кулонів із «Мрією» (Долеско, 2023), мали попит й листівки, конверти та поштові марки де зображений літак як алегоричний символ птахи.

У 2023 році в межах проекту «У нас завжди буде Мрія» відбувся благодійний аукціон «Вбережи авіаторів – захисти Мрію», в якому основними лотами були 10 артпостерів із зображенням легендарного літака (художник – Дмитро Максименко). 9 з 10 постерів



Рис. 4. Стінописи, 2022:
а) м. Бориспіль; б) м. Гостомель

були підписані заступником головного конструктора «Антонов» Анатолієм Вовнянком, а один – Головнокомандувачем ЗСУ Валерієм Залужним. До кожного постера була докла-



Рис. 5. Микита Зігура. Артоб'єкт «Мирне небо», о-в Фюн, Данія (2022)

дена частинка фюзеляжу зруйнованого літака Ан-225 «Мрія» (рис. 6а) (Частинка літака..., б.д.). За рік до того «Укрпошта» запустила в обіг поштову марку «Українська мрія» накладом 3 млн одиниць. Основою її дизайну став малюнок 11-річної волинянки Софії Кравчук, оригінал якого був проданий на благодійному аукціоні за 56 000 грн (рис. 6б) (На аукціоні..., 2022). Крім того, уламки найбільшого літака світу Ан-225 «Мрія» було продано на аукціоні у м. Львові (27.03.2024), м. Самборі (12.04.2024, Львівська обл.) та інших містах України. Таким чином, навіть після знищення літак продовжував виконувати свою добру місію: в результаті першого аукціону було зібрано кошти на медичні автомобілі. Їх згодом доправили в зону бойових дій для використання авіаторами України. А результатом другого аукціону стала допомога Фонду Марти Левченко «Я Майбутнє України», який займається допомогою дітям у «Місті Добра» у Чернівцях.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Попри сприйняття Національного павільйону України під час 58-ї як одного з найбільш суперечливих, масштабну критику української артспільноти та подальші публічні пояснення організаторів кураторського проєкту «Падаюча тінь «Мрії» на сади Джардіні», він ввів в міжнародний мистецький обіг образ легенди українського авіапрому, літака АН-225 «Мрія». До початку повномасштабної російсько-української війни проєкт сприймався широким загалом як певна спекуляція на темі цього сучасного символу українського науково-технічного прогресу. Однак у період пандемії коронавірусу літаком доставляли гуманітарну допомогу до Польщі, Німеччини, Франції та Італії. Тож цілком ймовірно, що тінь «Мрії» все ж таки падала на венеційські сади Джардіні, хоч на той час і безлюдні, але для європейців «Мрія» перетворилася з міфу в реальність. Проте після 27 лютого 2022 р. акцент зміс-



Рис. 6. Лоти благодійних аукціонів: а) артпостер (автор Д. Максименко); поштова марка «Українська мрія»

тився, коли росія, згідно своєї стратегії свідо-
мої ліквідації історії, культури й об'єктів опору
націй, знищила «Мрію» як символ української
сили та гордості. Проект творчої групи «Вільні
люди» «Падаюча тінь «Мрії» на сади Джар-
діні» відтепер сприймається як такий, в якому
ідея очікування польоту літака над просторами
Венеції назавжди залишиться в хроніках Вене-
ційської бієнале в статусі міфу, констатацією

реальності під час найбільшої пандемії початку
XXI століття та символом консолідації україн-
ської нації в часи війни. Перспектива подаль-
ших досліджень полягає у дослідженні відо-
браження Ан-225 «Мрія» у творах сучасних
український та зарубіжних митців, у контексті
подій російсько-української війни, як символу,
який виражає почуття гордості, смутку й надії
українського народу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. «Мрія» в Борисполі: мурал з легендарним літаком з'явився на Київщині. *Дім*. URL: <https://kanalDIM.tv/mriya-v-boryspoli-mural-z-legendarnym-litakom-zyuvyvsvya-na-kyuivshhyni/> (дата звернення: 23.11.2024).
2. Авраменко О. Точка проєкції на часи «плавильного котла» або Інформація як інструмент дезінформації (Україна на Венеційській Бієнале 2019). *Сучасне мистецтво*. 2019. № 15. С. 27–42.
3. Борис К. Нова місія української «Мрії». BBC News Україна. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/vert-fut-39907779> (дата звернення: 23.11.2024).
4. Долеско С. Символізм в ювелірному мистецтві початку XXI століття в контексті російсько-української війни. *Актуальні питання гуманітарних наук*, 2023. Т. 1. № 70. С. 116–123. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-1-16>
5. Завершилась Венеційська бієнале-2019: статистика та підсумки. *Антиквар*. URL: <https://antikvar.ua/zavershylas-venetsijska-biyenale-2019-statystyka-ta-pidsumky/> (дата звернення: 26.10.2024).
6. Каталог «Падаюча тінь мрії на сади Джардіні». *Український культурний фонд*. URL: <https://ucf.in.ua/archiv/e/5eeb7c42a420194d476f4593> (дата звернення: 27.10.2024).
7. Ковальчук Л. Найгучніший культурний проєкт останніх років. Чи пролетить українська «Мрія» над Венецією? Президент сказав, що так. *Бабель*. URL: <https://babel.ua/texts/27171-nauguchnishiy-kulturniy-proekt-ostannih-rokiv-chi-proletit-ukrajinska-mriya-nad-veneciyeu-prezident-skazav-shcho-tak> (дата звернення: 27.10.2024).
8. Ланько М. Відкрита група: «Всіх приваблює відсутність хеппі-енду». *LB.ua*. URL: https://lb.ua/culture/2019/05/13/426688_vidkrita_grupa_vsih_privablyuie.html (дата звернення: 26.10.2024).
9. Мистецький арсенал поважає вибір конкурсної комісії з відбору куратора українського павільйону на Венеціанській бієнале 2019. *Мистецький Арсенал*. URL: <https://artarsenal.in.ua/povidomlennya/mystetskyj-arsenal-povazhae-vybir-konkursnoyi-komisiyi-z-vidboru-kuratora-ukrayinskogo-paviljonu-na-venetsianskij-biyenale-2019/> (дата звернення: 26.10.2024).
10. На аукціоні продали картину «Українська мрія», яка стала ілюстрацією поштової марки. *УНІАН*. URL: https://www.unian.ua/society/kartinu-yaka-stala-prototipom-marki-z-litakom-mriya-prodali-na-aukcioni-novini-ukrajini-11894016.html#goog_rewarded (дата звернення: 23.11.2024).
11. Росіяни знищили Ан-225 «Мрія», вона буде відновлена за кошти окупанта. *УкрОборонПром*. Офіційний Телеграм-канал. URL: https://t.me/UOP_Official/781?fbclid=IwAR1uIZEt19zYdA3_9Voi7wCMGd9HZAR2CL7OgbEYi2XfQkCseWu2KM91tVg (дата звернення: 28.10.2024).
12. Серед поля в Данії з'явилася тінь «Мрії». *Хмарочос*. URL: <https://hmarochos.kiev.ua/2022/08/29/sered-polya-v-daniyi-zyavulyasya-tin-mriyi-video/> (дата звернення: 28.10.2024).
13. Сидор-Гібелінда О. 58-а Венеційська бієнале 2019 року: «Про» і «Contra». *Міст*. 2019. Вип. 15. С. 228–236.
14. Станко А. «Нам самим цікаво, в якому кабінеті зупинилась «Мрія», – учасники Відкритої групи. *Нромадске*. URL: https://hromadske.ua/posts/nam-samim-cikavo-v-yakomu-kabineti-zupinilas-mriya-uchasniki-vidkritoyi-grupi?fbclid=IwY2xjawGРоххleHRuA2F1bQIxMQABHQQfHnEj8vxCa7xna2Rk1g0WUp6vS5-pfOIAouyQ7DmC9SsFaxxa86M818w_aem_3Wm_854zovwkWT31_ogIAQ (дата звернення: 28.10.2024).
15. Сухраков А. В Італії відкрилася 58-а Венеційська бієнале. Там є український павільйон, а французька художниця вирила тунель. Що ще? *Бабель*. URL: <https://babel.ua/news/30026-v-italiji-vidkrilasya-veneciyska-biyenale-na-piy-ye-ukrajinskiy-pavilyon> (дата звернення: 26.10.2024).
16. Український павільйон співпадає у своїх візіях з тенденціями та концептом 58 Міжнародної виставки мистецтв у Венеції, – Євген Нищук. *Урядовий портал*. URL: <https://www.kmu.gov.ua/news/ukrayinskij-paviljon-spivpadaye-u-svoyih-viziyah-z-tendenciyami-ta-konceptom-58-yi-mizhnarodnoyi-vistavki-mistectv-u-veneciyyevgen-nishchuk> (дата звернення: 26.10.2024).
17. Частина літака «Мрія» та постер з підписом Залужного за допомогу авіаторам. *espresso.tv*. URL: <https://espresso.tv/chastinka-litaka-mriya-ta-poster-z-pidpisom-zaluzhnogo-blagodiyiniy-proekt-zbirae-koshti-dlya-aviatoriv> (дата звернення: 23.11.2024).

18. Чепелик О. Світ в ракурсах Артбієнале і в оптиці Кінофестивалю у Венеції. *Сучасне мистецтво*. 2020. № 16. С. 57–74.
19. Чепелик О. Проект «Мета-Фізичний Часо-Простір» в алгоритмі Венеційської бієнале. *Сучасне мистецтво*. 2019. № 15. С. 185–202.
20. Як українська «Мрія» рятує Євросоюз від коронавірусу. BBC News Україна. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/news-52277529> (дата звернення: 23.11.2024)

REFERENCES:

1. «Mriia» v Boryspoli: Mural z lehendarnym litakom z'avyvsvia na Kyivshchyni – Dim [«Mriya» in Boryspil: a mural with a legendary plane appeared in the Kyiv region] (n. d.). *Dim*. Retrieved from <https://kanalDIM.tv/mriya-v-boryspoli-mural-z-legendarnym-litakom-zyavyvsvia-na-kyivshchyni/> [in Ukrainian].
2. Avramenko, O. (2019). Tochka proektsii na chasy «plavylnoho kotla» abo Informatsiia yak instrument dezinformatsii (Ukraina na Venetsiiskii Biennale 2019) [A Point of Projection on the Times of the «Melting Pot» or Information as a Tool of Disinformation (Ukraine at the Venice Biennale 2019)]. *Suchasne mystetstvo*, (15), 27–42 [in Ukrainian].
3. Borys, K. (2017). Nova misiia ukrainskoi «Mrii» [The new mission of the Ukrainian «Mriya»]. *BBC News Ukraina*. Retrieved from <https://www.bbc.com/ukrainian/vert-fut-39907779> [in Ukrainian].
4. Zavershylas Venetsiiska biennale-2019: statystyka ta pidsumky [The Venice Biennale 2019 is over: statistics and results] (2019). *Antykvart*. Retrieved from <https://antikvar.ua/zavershylas-venetsiiska-biennale-2019-statystyka-ta-pidsumky/> [in Ukrainian].
5. Dolesko, S. (2023). Symvolizm v yuvelirnomu mystetstvi pochatku stolittia v konteksti rosiisko-ukrainskoi viiny [Symbolism in the jewellery art of the early 21st Century in the context of the russian-Ukrainian War]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 70 (1), 116–123. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/70-1-16> [in Ukrainian].
6. Katalog «Padaiucha tin mrii na XXI Dzhardini» [Catalogue «Falling Shadow of a Dream on the Giardini Dellas»] (2019). *Ukrainskyi kulturnyi fond*. Retrieved from <https://ucf.in.ua/archive/5eeb7c42a420194d476f4593> [in Ukrainian].
7. Kovalchuk, L. (2019). Naihuchnishyi kulturnyi proekt ostannikh rokiv. Chy proletyt ukrainska «Mriia» nad Venetsiieu? Prezydent skazav, shcho tak [The most high-profile cultural project of recent years. Will the Ukrainian «Mriya» fly over Venice? The President said yes]. (n. d.). *Babel*. Retrieved from <https://babel.ua/texts/27171-nayguchnishiy-kulturniy-proekt-ostannih-rokiv-chi-proletit-ukrajinska-mriya-nad-veneciyeu-prezident-skazav-shcho-tak> [in Ukrainian].
8. Lanko, M. (2019). Vidkryta hrupa: «Vsikh pryvabliuie vidsutnist kheppi-endu» [Open Group: «Everyone Is Attracted by the Lack of a Happy Ending»]. *LB.ua*. Retrieved from https://lb.ua/culture/2019/05/13/426688_vidkrita_grupa_vsih_privablyuie.html [in Ukrainian].
9. Mystetskyi arsenal povazhaie vybir konkursnoi komisii z vidboru kuratora ukrainskoho pavilionu na Venetsiiskii biennale 2019 [Mystetskyi Arsenal respects the choice of the competition committee for the selection of the curator of the Ukrainian pavilion at the Venice Biennale 2019] (2019). *Mystetskyi Arsenal*. Retrieved from <https://artarsenal.in.ua/povidomlennya/mystetskyj-arsenal-povazhaye-vybir-konkursnoyi-komisiyi-z-vidboru-kuratora-ukrayinskogo-paviljonu-na-venetsiiskij-biennale-2019/> [in Ukrainian].
10. Na auktsioni prodaly kartynu «Ukrainska mriia», yaka stala iliustratsiieu poshtovoi marky [The painting «Ukrainian Dream», which became an illustration of a postage stamp, was sold at auction]. (2022). *UNIAN*. Retrieved from https://www.unian.ua/society/kartynu-yaka-stala-prototypom-marki-z-litakom-mriya-prodali-na-auktsioni-novini-ukrajini-11894016.html#goog_rewarded [in Ukrainian].
11. Rosiiany znyshchyly An-225 «Mriia», vona bude vidnovlena za koshty okupanta [Russians destroy An-225 Mriya, it will be restored at the expense of the occupier] (2022). *UkrOboronProm. Ofitsiyni Telehram-kanal*. Retrieved from https://t.me/UOP_Official/781?fbclid=IwAR1uIZEt19zYdA3_9Voi7wCMGd9HZAR2CL7OgbEYi2XfQkCceWy2K-M91tVg [in Ukrainian].
12. Sered polia v Danii z'avylasia tin «Mrii» [The shadow of «Mriya» appeared in the middle of the field in Denmark]. (n. d.). *Khmarochos*. Retrieved from <https://hmarochos.kiev.ua/2022/08/29/sered-polya-v-daniyi-zyavylasya-tin-mriyi-video/> [in Ukrainian].
13. Sydor-Hibelynda, O. (2019) 58-a Venetsiiska biennale 2019 roku: «Pro» i «Contra» [58th Venice Biennale 2019: «Pro» and «Contra»]. *Mist*, (15), 228–236 [in Ukrainian].
14. Stanko, A. (2019) «Nam samym tsikavo, v yakomu kabineti zupynylas «Mriia», – uchasnyky Vidkrytoi hrupy [«We ourselves wonder in which office Mriya is staying» – members of the Open Group]. *Hromadske*. Retrieved from https://hromadske.ua/posts/nam-samim-cikavo-v-yakomu-kabinet-i-zupynilas-mriya-uchasnyky-vidkrytoi-grupi?fbclid=IwY2xjawGPoxxleHRuA2F1bQIxMQABHQqfHnEj8vxCa7xna2Rk1g0WUp6vS5pFOIAoyvQ7DmC9SsFaxxa86M818w_aem_3Wm_854zovwkWT31_ogIAQ [in Ukrainian].
15. Sukhrakov A. V (2019). Italii vidkrylasia 58-a Venetsiiska biennale. Tam ye ukrainskyi pavilion, a frantsuzka khudozhnytsia vyryla tunel. Shcho shche? [The 58th Venice Biennale opened in Italy. There is Ukrainian pavilion there, and a French artist dug a tunnel].

and a French artist dug a tunnel. What's more?]. *Babel*. Retrieved from <https://babel.ua/news/30026-v-italiji-vidkrilas-ya-veneciyska-biyenale-na-niy-ye-ukrajinskiy-pavilyon> [in Ukrainian].

16. Ukrainskyi pavilion spivpadaie u svoikh viziiakh z tendentsiiamy ta kontseptom 58 Mizhnarodnoi vystavky mystetstv u Venetsii, – Yevhen Nyshchuk [The Ukrainian pavilion coincides in its visions with the trends and concept of the 58th International Art Exhibition in Venice, says Yevhen Nyshchuk] (2019). *Uriadovyi portal*. Retrieved from <https://www.kmu.gov.ua/news/ukrayinskij-paviljon-spivpadaye-u-svoyih-viziyah-z-tendenciyami-ta-konceptom-58-yi-mizhnarodnoyi-vistavki-mistectv-u-veneciyi-yevgen-nishchuk> [in Ukrainian].

17. Chastynka litaka «Mriia» ta poster z pidpysom Zaluzhnoho za dopomohu aviatoram. [A piece of the *Mriia* plane and a poster with Zaluzhnyi's signature for helping aviators]. (b. d.). *espreso.tv*. Retrieved from <https://espreso.tv/chastynka-litaka-mriya-ta-poster-z-pidpisom-zaluzhnogo-blagodiyiny-proekt-zbirae-koshti-dlya-aviatoriv> [in Ukrainian].

18. Chepelyk, O. (2020). Cvit v rakursakh Artbiennale i v optytsi Kinofestyvaliu u Venetsii [The world from the perspectives of the Art Biennale and the optics of the Venice Film Festival]. *Suchasne mystetstvo*, (16), 57–74 [in Ukrainian].

19. Chepelyk, O. (2019). Proekt «Meta-Fizychnyi Chaso-Prostir» v alhorytmi Venetsiiskoi biennale [The project «Meta-Physical Time-Space» in the algorithm of the Venice Biennale]. *Suchasne mystetstvo*, (15), 185–202 [in Ukrainian].

20. Yak ukrainska «Mriia» riataie Yevrosoiuz vid koronavirusu [How Ukrainian *Mriya* saves the European Union from coronavirus] (2020). *BBC News Ukraina*. Retrieved from <https://www.bbc.com/ukrainian/news-52277529> [in Ukrainian]

УДК 7.06

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-14>

Володимир ЗАБОЦЬКИЙ

аспірант другого курсу, Інститут практичної культурології та арт-менеджменту зі спеціальності «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корп. 15, м. Київ, Україна, 01015

ORCID: 0000-0002-7575-4451

Бібліографічний опис статті: Забоцький, В. (2024). Встановлення цінності творів мистецтва на арт-ринку та наслідки відсутності мистецтвознавчої експертизи. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 99–104, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-14>

ВСТАНОВЛЕННЯ ЦІННОСТІ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА НА АРТ-РИНКУ ТА НАСЛІДКИ ВІДСУТНОСТІ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ

Метою роботи є дослідження ролі мистецтвознавчої експертизи у встановленні цінності предметів мистецтва на сучасному арт-ринку. У статті розглянуто наслідки відсутності мистецтвознавчої експертизи, вплив ринкового середовища на експертну думку, а також проблема недостатньої інтеграції практики знавцтва із сучасними методами технологічного аналізу. **Методологія дослідження** ґрунтується на застосуванні загальнонаукових методів аналізу, синтезу, узагальнення, а також на порівняльному, структурно-функціональному та соціологічному методах, які дозволяють розглядати мистецтвознавчу експертизу як соціальне явище у її взаємодії із соціокультурним та економічним середовищем. У роботі застосовано соціологічні напрацювання П. Бурдьє та положення соціального конструкціонізму П. Бергера і Т. Лукмана. **Наукова новизна** роботи полягає у підході до мистецтвознавчої експертизи як до соціального інституту, який відіграє значну роль у формуванні уявлення про цінність творів мистецтва. Проблеми мистецтвознавчої експертизи та її взаємодію з ринковим середовищем вперше розглянуто із точки зору соціології знання. **Висновки.** Методи мистецтвознавчої експертизи виступають провідним інструментом, який формує знання про предмети мистецтва та створює у суспільній свідомості уявлення про ступінь їхньої цінності. На сучасному арт-ринку, зокрема у секторі вторинного перепродажу предметів мистецтва, досі спостерігається неналежна увага до комплексного дослідження творів сумнівного походження, а також використання думки окремих експертів для створення завищеної цінності подібних предметів. Наслідком можуть стати вагомі фінансові та репутаційні втрати як для учасників арт-ринку, так і окремих експертів, які схильні покладатися винятково на інтуїцію та авторитет, не приділяючи належної уваги застосуванню методів технологічного аналізу у випадках, які цього потребують.

Ключові слова: мистецтвознавча експертиза, атрибуція, образотворче мистецтво, культурна цінність, символічна цінність, мистецтво, арт-ринок, соціологія знання.

Volodymyr ZABOTSKYI

Second-year postgraduate student, Institute of Practical Cultural Studies and Art Management, specializing in “Fine Arts, Decorative Arts, Restoration” at the National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, 9 Lavrska Str., Building 15, Kyiv, Ukraine, 01015

ORCID: 0000-0002-7575-4451

To cite this article: Zabotskyi, V. (2024). Vstanovlennia tsinnosti tvoriv mystetstva na art-rynku ta naslidky vidsutnosti mystetstvoznnavchoi ekspertyzy [Determination of the value of artworks on the art market and the consequences of the lack of art expertise]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 99–104, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-14>

DETERMINATION OF THE VALUE OF ARTWORKS ON THE ART MARKET AND THE CONSEQUENCES OF THE LACK OF ART EXPERTISE

The purpose of the work is to investigate the role of art expert examination in determining the value of art objects on the modern art market. The article examines the consequences of the lack of art expertise, the influence of the market environment on expert opinion, as well as the problem of insufficient integration of the practice of connoisseurship with modern methods of technological analysis. **The research methodology** is based on the application of general scientific methods of analysis, synthesis, generalization, as well as on comparative, structural-functional and sociological

methods, which allow to consider art expert examination as a social phenomenon in its interaction with the socio-cultural and economic environment. The sociological work of P. Bourdieu and the position of social constructionism of P. Berger and T. Lukman are applied in the work. **The scientific novelty** of the work lies in the approach to art expert examination as a social institution that plays a significant role in shaping the perception of the value of works of art. The problems of artistic expertise and its relationship with the market environment are first considered from the point of view of the sociology of knowledge. **Conclusions.** The methods of art expert examination act as a leading tool that forms knowledge about art objects and creates in the public mind an idea of the degree of their value. In the modern art market, in particular in the sector of secondary resale of art objects, there is still insufficient attention to the comprehensive research of works of dubious origin, as well as the use of the opinion of individual experts to create an inflated value of such art objects. The consequence of such actions can be significant financial and reputational losses for both art market participants and individual experts who tend to rely exclusively on intuition and authority, without paying due attention to the application of technological analysis methods in cases that require it.

Keywords: art expertise, attribution, fine art, cultural value, symbolic value, fine art, art market, sociology of knowledge.

Актуальність теми. Починаючи з ХХ ст. спостерігається активна комодифікація мистецтва – перетворення його на товар, а також фінансовий актив (передусім це стосується творів відомих художників, які слугують символом високого соціального статусу та мають інвестиційний потенціал). У зв'язку з цим головним чинником, від якого залежить уявлення про високу цінність предметів мистецтва, є авторство відомого художника, провенанс, а також репутація і бренд продавця.

Сьогодні найвпливовіші учасники арт-ринку (дилери, колекціонери, аукціонні фахівці) здатні відігравати помітну роль у формуванні мистецького середовища, а також впливати на діяльність окремих експертів-мистецтвознавців. Мистецтвознавча експертиза, яка покликана бути інструментом для об'єктивного, наскільки це можливо, вивчення творів мистецтва та встановлення їхньої атрибуції, у ринковому середовищі може застосовуватися у дуже редукованому вигляді – у формі оціночних суджень окремих експертів, не підкріплених ґрунтовними дослідженнями. Авторитет експертної думки може використовуватися з метою легітимізації сумнівних творів мистецтва та конструювання їхньої завищеної цінності. Таким чином, у сучасних умовах є актуальним питання ролі мистецтвознавчої експертизи як інструменту встановлення цінності творів мистецтва, взаємодії експертів з учасниками арт-ринку та недостатньої інтеграції методів знавцтва і технологічного аналізу.

Аналіз досліджень та публікацій. У дослідженні було використано ряд праць іноземних та українських науковців, які присвячені ряду наступних питань: методам мистецтвознавчої експертизи, проблемі ідентифікації підробок, особливостям сучасного арт-ринку і функціонування творів мистецтва у ролі товару, визна-

ченню поняття цінності. Сучасні методи і проблеми ідентифікації підробок висвітлюються у статті американського мистецтвознавця Ф. В. О'Коннора (O'Connor, 2004, с. 2–28) та ґрунтовній монографії сучасної єгипетської дослідниці Д. Рагаї (Ragai, 2015). Базові принципи, методи та проблеми знавцтвої експертизи, які досі актуальні для багатьох фахівців, були викладені ще у першій половині ХХ ст. німецьким фахівцем М. Фрідлендером (Friedlander, 1942). Особливостям сучасного арт-ринку, який здійснює всебічний вплив на світ мистецтва, присвячені кілька праць відомого канадського економіста Д. Томпсона, який зокрема розглядає показовий випадок наслідків відсутності мистецтвознавчої експертизи на прикладі торгівлі підробками у двох відомих арт-галереях (Томпсон, 2018; Thompson, 2008).

Підходи до визначення і класифікації цінностей присвячена праця українських науковців М. Підлісного і В. Шубіна (Підлісний, 2017). Особливий статус творів мистецтва як товару та символічної цінності розглядається у статті французького соціолога П. Бурдьє «Ринок символічних товарів» (Bourdieu, 1993), а також у праці сучасної німецької дослідниці І. Грав, у якій значна увага приділяється залежності ринкової вартості предметів мистецтва від попередньо створеного уявлення про їхню високу цінність (Graw, 2010). Символічна та комерційна складова твору мистецтва як арт-продукту на сучасному ринку також розглядається у статті українського науковця Д. Акімова (Акімов, 2020). У дослідженні також були використані теоретичні розробки американських соціологів П. Бергера і Т. Лукмана (Бергер, 1966), які дозволяють поглянути з точки зору соціології знання на ті світоглядні засади, які лежать в основі діяльності на арт-ринку, практики знавцтвої і технологічної експертизи,

та проблеми, які виникають у процесі їхньої взаємодії.

Мета роботи. Метою статті є дослідження ролі і проблем мистецтвознавчої експертизи у формуванні уявлення про цінність предметів мистецтва у контексті їхнього обігу на арт-ринку.

Виклад основного матеріалу. У встановленні цінності предметів мистецтва однією з проблем, яка може ускладнити діяльність як науковців, так і суб'єктів арт-ринку, є розмитість поняття цінності та відсутність єдиних універсальних критеріїв, згідно яких можна визначити ступінь цінності будь-якого предмета мистецтва – від старожитностей до концептуальних робіт сучасних художників. Згідно функціонального підходу у сучасній аксіології цінність є уявленням про значущість об'єкта або явища, обумовлена його здатністю задовольняти суспільні потреби (Підлісний, 2017, с. 90). Складним питанням досі залишається дефініція культурної цінності. У ст. 1 Закону України «Про ввезення, вивезення та повернення культурних цінностей» ця категорія визначається як «об'єкти матеріальної та духовної культури, що мають художнє, історичне, етнографічне та наукове значення і підлягають збереженню, відтворенню та охороні відповідно до законодавства України» (Верховна Рада України, 1999). Проте такі поняття як художнє, історичне, етнографічне та наукове значення також характеризуються невизначеністю і передбачають суб'єктивність суджень.

У науковому дискурсі набув поширення концепт символічної цінності і символічного товару. Французький соціолог П. Бурдьє відзначив головну специфіку творів мистецтва та інших продуктів інтелектуальної діяльності: вони одночасно виступають як товар та унікальні символічні об'єкти, чия вартість дуже складно визначити (Bourdieu, 1993, с. 114–115). Культурний статус творів мистецтва і їхня вартість залежать від символічної цінності – уявлення про їхню високу значущість, яка формується на основі цілої низки факторів. З одного боку, символічна цінність залежить від властивостей самих творів мистецтва, таких як унікальність, самобутність, автентичність, потенційна можливість набути високої вартості у майбутньому, здатність до тривалого зберігання (Graw, 2010, с. 25). Висока цінність може ґрунтуватися

не лише на унікальних властивостях творів мистецтва, а й на основі створення міфів довкола них (Акімов, 2020, с. 72). Крім того, її формує репутація художника, його визнання і місце в історії мистецтва (Graw, 2010, с. 25). Як відзначає економіст з питань культури Д. Томпсон, в умовах непевності та розмитості критеріїв визначення якості мистецтва уявлення про його значущість і ринкова вартість залежать перш за все від бренду – імені художника, його колекціонерів і продавців (Thompson, 2008, с. 9). Традиційно важливою у формуванні уявлення про цінність мистецтва залишається експертиза та думка авторитетних фахівців.

В умовах арт-ринку роль мистецтвознавчої експертизи суттєво відрізняється на ринку первинному та вторинному. У секторі первинного продажу твори мистецтва надходять до продавців-посередників від самих художників, які здатні надати інформацію про час та інші обставини створення власних робіт, що знижує ризик натрапити на підробку, усуває необхідність копіткого дослідження провенансу та залучення експертів для перевірки автентичності. На первинному ринку підвищенням цінності творів мистецтва займаються передусім арт-галереї, які мають ресурси для проведення маркетингових заходів (виставок, роботи з пресою, друку каталогів, інших публікацій, участі в арт-ярмарках) і виходу на міжнародний рівень (Thompson, 2008, с. 35).

Необхідність експертних досліджень значно зростає на вторинному ринку, де здійснюється перепродаж предметів, які надходять від колекціонерів, дилерів, спадкоємців художників. Значна частина мистецтва, яке перебуває в обігу на вторинному ринку, створена авторами, які вже померли. У даному випадку зростають ризики продажу фальсифікату і творів з хибною атрибуцією. Фінансовий інтерес з високою імовірністю може підштовхнути окремих колекціонерів, дилерів та інших посередників знехтувати необхідністю ґрунтовної експертизи, яка може виявити розбіжність між наданою інформацією про твір мистецтва і його фактичним станом, таким чином знизивши або й повністю нівелювавши його цінність.

Український арт-ринок через свою непрозорість не надає достатньо фактологічного матеріалу для дослідження цієї проблематики. Досвід зарубіжних країн із розвиненим

арт-ринком має достатньо прикладів, на яких можна проаналізувати роль мистецтвознавчої експертизи у формуванні цінності творів мистецтва, а також наслідки відсутності належної експертизи.

Одним з найвідоміших випадків ХХІ ст. є продаж підробок у двох відомих нью-йоркських арт-галереях. Протягом 1995–2010 рр. у галереях «Вайсмен» та «Кнедлер» (остання була заснована 1848 р. і користувалася особливою довірою колекціонерів), було здійснено продаж шістдесяти трьох підробок творів відомих абстрактних експресіоністів (Джексона Поллока, Марка Ротко, Роберта Мазервелла, Віллема де Кунінга та ін.) на загальну суму щонайменше 80 млн дол. (Томпсон, 2018, с. 112–113). Від шахрайських дій постраждало кілька арт-дилерів, колекціонерів та два музеї (Томпсон, 2018, с. 113). Імітації робіт відомих художників були створені на замовлення приватної арт-дилерки Г. Розалес вуличним художником китайського походження, який був визнаний непричетним до шахрайської схеми (нанесенням підписів та зістарюванням робіт займалася інша особа).

З метою подальшого перепродажу галереї «Кнедлер» та «Вайсмен» придбали згадані картини в Г. Розалес, яка не надала жодних документальних підтверджень провенансу, пояснивши їхню відсутність небажанням відомого колекціонера розкривати свою особу. Як стверджується, власники «Кнедлер» і «Вайсмен» були переконані в оригінальності робіт. Факт підробки був підтверджений лише у 2013 р. в результаті технологічної експертизи, яка виявила на кількох картинах нібито Д. Поллока, придбаних у галереї «Кнедлер» одним з колекціонерів, пігменти, що з'явилися вже після смерті художника.

Даний випадок привертає до себе увагу грубим ігноруванням маркера, який свідчить про високу імовірність фальсифікації або нелегального походження, – цілковитої відсутності підтверджень провенансу і сумнівної історії про анонімного колекціонера. Часто у подібних випадках подальша експертиза може не знадобитися, оскільки твори мистецтва є очевидно проблемними, проте завжди існує можливість звернутися до спеціалізованих лабораторій для проведення технологічного аналізу, який може надати докази неавтентичності сумнівних робіт

(O'Connor, 2004, с. 27). Жодні дослідження у даному випадку галеристами не здійснювалися.

У цій справі прикметною є роль кількох істориків, кураторів та арт-дилерів, які виступали у ролі експертів-знавців, з якими консультовалася власниця галереї «Кнедлер»: британський історик і куратор Д. Енфем надав рекомендацію Музею Баффало придбати в галереї одну з проблемних картин; відомий арт-дилер Е. Беєлер підтвердив справжність кількох робіт, які імітували манеру М. Ротко; кілька підробок Д. Поллока було визнано автентичними Фондом Поллока-Краснер (O'Connor, 2004, с. 115). Таким чином, практика експертів може піддаватися впливу ірраціональної довіри до репутації відомої галереї (немає даних про те, чи надала галерея фінансове заохочення експертам). В результаті експертна думка, яка вважається авторитетною, проте не підкріплена жодними результатами наукових досліджень, у поєднанні з відомим брендом продавця здатна штучно створити у свідомості споживачів уявлення про високу значущість предметів мистецтва, які не становлять такої цінності. Для галереї «Кнедлер» подібна практика обернулася кількома судовими позовами та припиненням діяльності.

Ще один показовий приклад, пов'язаний з картинами Д. Поллока, свідчить про іншу проблему, – дезінтеграцію знавцтва і технологічного аналізу та труднощі сприйняття результатів лабораторних досліджень у ринковому середовищі. У 2003 р. американський режисер А. Меттер знайшов, за його словами, на горищі свого батька тридцять дві картини нібито Поллока, який за свого життя товаришував з батьком Меттера (Ragai, 2015, с. 55). У даному випадку колекціонер звернувся до експерта з технологічних досліджень Д. Мартіна, який за допомогою методу ІЧ-спектроскопії з Фур'є-перетворенням (ATR-FTIR) виявив у живописі пігмент, відомий як «Червоний Ferrari», або «Пігмент 254», який був синтезований через кілька десятків років по смерті художника. Результати, які свідчили про неавтентичність робіт, були оприлюднені науковцем у 2005 р. і наštтовхнулися на відмову власника картин визнавати їхню достовірність: аргументами А. Меттера були факт дружби художника з його батьком, а також переконаність мистецтвознавиці Е. Ландау, яка спеціалізується на твор-

чості Д. Поллока, у справжності картин (Ragai, 2015, с. 56). Згодом висновки Д. Мартіна були визнані такими, що заслуговують довіри.

Скепсис стосовно фізико-хімічних досліджень має причини не лише в економічній, а й соціальній площині, хоча економічний чинник має першочергове значення: технологічна експертиза здатна обернутися для колекціонерів і продавців великими збитками у разі виявлення у їхніх колекціях підробок або творів з помилковою атрибуцією. Ще на початку 1940-х рр. М. Фрідлендер писав, що колекціонери і арт-дилери часто ставлять експертів у незручне становище, очікуючи від них лише позитивних висновків, від яких залежить вартість їхніх творів мистецтва (Friedlander, 1942, с. 179–180). Це твердження актуальне досі. Для всіх суб'єктів (істориків, мистецтвознавців, арт-дилерів, спадкоємців художників та ін.), які виступають у ролі експертів, повторна експертиза із залученням сучасних методів технологічного аналізу може означати репутаційні втрати, якщо їхні попередні висновки будуть визнані хибними.

Ця проблема може бути розглянута з точки зору соціології знання. Знання є впевненістю у тому, що феномени є реальними (такими, що існують незалежно від волі суб'єкта) та мають певні специфічні характеристики (Berger, 1966, с. 13). Проте воно є соціальним конструктом: уявлення про той самий об'єкт може суттєво відрізнитися залежно від культурного і соціального середовища, досвіду окремого індивіда. Автори теорії соціального конструювання реальності П. Бергер і Т. Лукман наводять простий приклад соціальної відносності знання: злочинець та криміналіст володіють різним уявленням про злочин (Berger, 1966, с. 15). За аналогією, уявлення про цінність творів мистецтва можуть відрізнитися серед художників, глядачів, колекціонерів, продавців (дилерів, аукціоністів), мистецтвознавців, експертів з технологічних досліджень.

Інституціалізована, усталена практика знавцької експертизи та діяльність на арт-ринку

ґрунтуються на засадах, які мають певну спорідненість. Знавецтво традиційно покладається на досвід, натреновану зорову пам'ять та інтуїцію експерта. М. Фрідлендер стверджував, що керується інтуїцією та першим враженням від погляду на зображення (Friedlander, 1942, с. 172–173). Сьогодні цих інструментів очевидно не достатньо. Крім того, інститут знавцтва значною мірою тримається на консенсусі та довірі до репутації знавців, хоча не існує єдиних стандартів, які регулюють їхню діяльність. Схожим чином і на арт-ринку сформувалася усталена звичка покладатися на авторитет відомих колекціонерів, арт-дилерів, аукціоністів, довіряти їхньому смаку та інтуїтивному чуттю на цінні, інвестиційно привабливі твори мистецтва. Як у знавцтві, так і в погляді на твори мистецтва на арт-ринку присутній значний ступінь суб'єктивності. На противагу цим засадам, технологічний аналіз ґрунтується на досягненні максимально можливої точності результатів та відтворюваності дослідження: експертиза, здійснена іншими науковцями із застосуванням аналогічного методу, має надати ті самі висновки. Технологічні дослідження мають власні межі: вони не можуть дати відповідь на питання, хто є автором твору мистецтва, проте їхні методи спроможні виявити фізичні та хімічні характеристики, які свідчать проти або на користь припущень експертів, і допомагають наблизитися до об'єктивної оцінки.

Висновки. Мистецтвознавча експертиза є інструментом для одержання знання про твори мистецтва і уявлення про їхню цінність. У процесі взаємодії окремих експертів з ринковим середовищем спостерігаються випадки підміни експертизи оціночними судженнями, не підкріпленими результатами наукових досліджень. Як свідчить світова практика, ірраціональна довіра до авторитету і відсутність комплексної мистецтвознавчої експертизи із застосуванням методів документальних і технологічних досліджень може мати наслідком фінансові та репутаційні втрати як для безпосередніх учасників арт-ринку, так і для знавців.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Акімов Д. І. Арт-ринки та арт-продукти у структурі маркетингу мистецтва. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтва*. 2020. № 3. С. 70–76.
2. Підлісний М. М., Шубін В. І. Філософія цінностей: історія і сучасність. Дніпро : Дніпропетровський державний університет внутрішніх справ, 2017. 177 с.

3. Про ввезення, вивезення та повернення культурних цінностей: Закон України від 21 вересня 1999 р. № 1068-XIV / *Верховна Рада України*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1068-14#Text>.
4. Томпсон Д. Помаранчевий надувний пес. Буми, потрясіння та жадова на сучасному арт-ринку. Пер. із англ. Р. Свято. Київ : ArtHuss, 2018. 256 с.
5. Berger P. L., Luckmann T. The social construction of reality: a treatise in the sociology of knowledge. London : Penguin Books, 1966. 249 p. URL: https://web.archive.org/web/20191009202613id_/http://perflensburg.se/Berger%20social-construction-of-reality.pdf.
6. Bourdieu P. The market of symbolic goods. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York : Columbia University Press, 1993. P. 112–144. URL: <https://web.mit.edu/allanmc/www/bourdieu2.pdf>.
7. Friedlander M. J. On art and connoisseurship. Boston : Beacon Press, 1942. 294 p. URL: <https://archive.org/details/onartandconnoiss009325mbp>.
8. Graw I. High price: art between the market and celebrity culture. London : Stenberg Press, 2010. 248 p.
9. O'Connor F. V. Authenticating the attribution of art: connoisseurship and the law it the judging the forgeries, copies and false attribution. *The expert versus the object*. Oxford : Oxford University Press. 2004. P. 2–28. URL: <https://archive.org/details/expertversusobje00rona/page/198/mode/2up>.
10. Ragai J. The scientist and the forger: insights into the scientific detection of forgery in paintings. London : Imperial College Press, 2015. 284 p.
11. Thompson D. The \$12 million stuffed shark: the curious economics of contemporary art. New York : Palgrave Macmillan, 2008. 272 p.

REFERENCES:

1. Akimov, D. (2020). Art-rynky ta art-produkty u strukturi marketynhu mystetstva [Art markets and art products in the structure of art marketing]. *Visnyk Natsionalnoyi akademiyi kerivnykh kadriv kultury i mystetstva*. 3, 70–76 [in Ukrainian].
2. Podlisnyi, M., Shubin, V. (2017). Filosofiya tsinnostey: istoriya i suchasnist., [Philosophy of values: history and modernity]. Dnipro : Dnipropetrovskyy derzhavnyy universytet vnutrishnikh sprav [in Ukrainian].
3. Pro vvezennya, vyvezennya ta povornennya kulturnykh tsinnostey: Zakon Ukrayiny vid 21 veresnya 1999 r. № 1068-XIV [Law of Ukraine on import, export and return of cultural values № 1068-XIV 1999, September 21]. *Verkhovna Rada Ukrayiny*. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1068-14#Text> [in Ukrainian].
4. Tompson, D. (2018). Pomaranchevy naduvnyy pes. Bummy, potryasinnya ta zhadoba na suchasnomu art-rynku [Orange inflatable dog. Booms, shocks and greed in the modern art market]. Kyiv : ArtHuss [in Ukrainian].
5. Berger, P., Luckmann T. (1991). The social construction of reality: a treatise in the sociology of knowledge. London : Penguin Books. URL: https://web.archive.org/web/20191009202613id_/http://perflensburg.se/Berger%20social-construction-of-reality.pdf [in English].
6. Bourdieu, P. (1993). The market of symbolic goods. *The Field of Cultural Production: Essays on Art and Literature*. New York : Columbia University Press, 112–144. URL: <https://web.mit.edu/allanmc/www/bourdieu2.pdf> [in English].
7. Friedlander, M. (1942). On art and connoisseurship. Boston : Beacon Press. URL: <https://archive.org/details/onartandconnoiss009325mbp> [in English].
8. Graw, I. (2010). High price: art between the market and celebrity culture. London : Stenberg Press [in English].
9. O'Connor, F. (2004). Authenticating the attribution of art: connoisseurship and the law it the judging the forgeries, copies and false attribution. *The expert versus the object*. Oxford : Oxford University Press, 2–28. URL: <https://archive.org/details/expertversusobje00rona/page/198/mode/2up> [in English].
10. Ragai, J. (2015). The scientist and the forger: insights into the scientific detection of forgery in paintings. London : Imperial College Press [in English].
11. Thompson, D. (2008). The \$12 million stuffed shark: the curious economics of contemporary art. New York : Palgrave Macmillan, 2008 [in English].

УДК 76.046:7/049:2](477):355.01(470:477)”2014/...”

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-15>

Олег КРЕМІНСЬКИЙ

аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015

ORCID: 0009-0003-5532-9225

Бібліографічний опис статті: Кремінський, О. (2024). Релігійна тематика в сатиричній графіці України періоду російсько-української війни (з 2014 року). *Fine Art and Culture Studies*, 6, 105–115, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-15>

РЕЛІГІЙНА ТЕМАТИКА В САТИРИЧНІЙ ГРАФІЦІ УКРАЇНИ ПЕРІОДУ РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ (З 2014 РОКУ)

Стаття присвячена дослідженню релігійної тематики в українській сатиричній графіці в контексті суспільно-політичних процесів періоду російсько-української війни (з 2014 року).

Метою роботи є виявлення художніх, символічних та ідеологічних особливостей сатиричних зображень на релігійну тематику, створених українськими карикатуристами.

Методологія дослідження. Для досягнення мети використано культурно-антропологічний підхід та комплексний міждисциплінарний підхід, що включає аналітично-синтетичний метод, метод мистецтвознавчого аналізу, порівняльний метод, інтерпретаційний метод та метод соціологічного аналізу.

Наукова новизна. Дослідження є першим комплексним аналізом релігійної тематики у сатиричній графіці України періоду сучасної російсько-української війни.

Висновки. Виявлено, що сатиричні зображення поєднують художню виразність, символізм та ідеологічну гостроту. Встановлено, що митці активно використовують стилізацію та гротеск, перебільшують риси персонажів або змальовують релігійних лідерів у незвичних контекстах, щоб підкреслити їхню суперечливість. Визначено, що символіка карикатур трансформує традиційні релігійні елементи, надає їм нових значень, таких як агресія чи лицемірство. Ідеологічний аспект зосереджений на критиці використання релігії у політичних цілях та віддаленості релігійних лідерів від моральних принципів, які вони проповідують. Акцентовано на тому, що роботи здебільшого уникають критики релігії як такої, що відрізняє їх від радянської антирелігійної графіки та сучасних західних карикатур, зосереджених на соціокультурних викликах. Виявлено, що інтегровані у композиції чи розміщені на зображеннях авторські підписи не лише підтверджують авторське право та допомагають ідентифікувати роботи в історичному контексті, але й відображають стиль і унікальність кожного художника, що додає роботам персоналізованого характеру. Результати дослідження свідчать про універсальність використаних художніх прийомів, адже їхній зміст, особливо в контексті російсько-української війни, залишається зрозумілим і для іноземних глядачів з іншим культурним бекграундом.

Ключові слова: сатиричне мистецтво, карикатура, українські карикатуристи, символізм, Російська православна церква (РПЦ), Папа Римський, Алі Хаменеї.

Oleg KREMINSKYI

PhD student at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska Str., Kyiv, Ukraine, 01015

ORCID: 0009-0003-5532-9225

To cite this article: Kreminskyi, O. (2024). Relihiina tematyka v satyrychnii hrafitsi Ukrainy periodu rosiisko-ukrainskoi viiny (z 2014 roku) [Religious themes in satirical graphics of Ukraine during the Russian-Ukrainian war (since 2014)]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 105–115, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-15>

RELIGIOUS THEMES IN SATIRICAL GRAPHICS OF UKRAINE DURING THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR (SINCE 2014)

The article is dedicated to the study of religious themes in Ukrainian satirical graphics in the context of socio-political processes during the Russian-Ukrainian war (since 2014).

Research Objective: To identify artistic, symbolic, and ideological features of satirical images on religious themes created by Ukrainian caricaturists.

Research Methodology: To achieve the goal, a cultural-anthropological approach and a comprehensive interdisciplinary approach were used, including an analytical-synthetic method, art criticism analysis method, comparative method, interpretive method, and sociological analysis method.

Scientific Novelty: The study is the first comprehensive analysis of religious themes in Ukrainian satirical graphics during the contemporary Russian-Ukrainian war.

Conclusions: The research revealed that satirical images combine artistic expressiveness, symbolism, and ideological sharpness. It was established that artists actively use stylization and grotesque, exaggerating character traits or depicting religious leaders in unusual contexts to emphasize their contradictions. The symbolism of caricatures transforms traditional religious elements, giving them new meanings such as aggression or hypocrisy. The ideological aspect focuses on criticizing the use of religion for political purposes and the detachment of religious leaders from the moral principles they preach. It is emphasized that the works mostly avoid criticizing religion as such, which distinguishes them from Soviet anti-religious graphics and contemporary Western caricatures focused on sociocultural challenges. It was found that author signatures integrated into compositions or placed on images not only confirm copyright and help identify works in a historical context but also reflect the style and uniqueness of each artist, adding a personalized character to the works. The research results demonstrate the universality of the artistic techniques used, as their content, especially in the context of the Russian-Ukrainian war, remains understandable even to foreign viewers with a different cultural background.

Key words: satirical art, caricature, Ukrainian caricaturists, symbolism, Russian Orthodox Church (ROC), Pope, Ali Khamenei.

Актуальність проблеми. Карикатура як мистецький жанр має унікальну здатність поєднувати художню виразність із суспільно важливими темами, що дозволяє їй ставати інструментом критики, висвітлення проблем чи ідеологічної протидії. Особливе місце в сучасній українській сатиричній графіці періоду російсько-української війни (з 2014 року) займають роботи на релігійну тематику, які відображають взаємозв'язок релігії, політики та суспільства. Дослідження цих творів, включно з персоналізованими авторськими підписами, є актуальним не лише з огляду на визначення художніх прийомів, символіки та візуальних рішень, які використовуються українськими карикатуристами, але й для осмислення ролі сатиричного мистецтва в умовах збройної агресії загалом.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Релігійна тематика в карикатурі привертала увагу багатьох дослідників через її здатність поєднувати мистецькі, соціальні та політичні аспекти, і як наслідок – перетворюватися на інструмент вираження ідей, пропаганди чи критики. Специфіці конструювання ворожих образів (до яких комуністична влада відносила і «церковників») в радянській політичній карикатурі другої половини 1929 – початку 1930 років присвячено дослідження Л. В. Гриневич (Гриневич, 2014). Особливості пропагандистських карикатур виховного характеру на шпальтах харківського сатиричного часопису «Червоний перець» 1920–1930-х років в контексті розгорнутої більшовиками антирелігійної кампанії дослідив В. В. Михалевич

(Михалевич, 2021). Аналізу антирелігійної пропаганди більшовицького режиму та розкриттю її впливу на свідомість населення УРСР впродовж 1932–1933 років присвячено статтю Т. С. Грузової. Попри те, що у дослідженні наголошено, що «редакційна колегія [центральної атеїстичної газети] важливе значення приділяла карикатурам», які акцентували на тому, що релігія – це «зло», авторка не надала належної уваги сатиричній графіці як окремому мистецькому феномену, що міг би стати предметом аналізу художніх прийомів та візуальних стратегій, використаних для підсилення пропагандистського ефекту (Грузова, 2021: 94). Л. В. Темченко у дослідженні сучасного стану політичної карикатури в європейських країнах дійшла висновку, що «проблема порушення етичних стандартів є актуальною для данської та французької політичної карикатури. На відміну від них, німецька карикатура має обмеження, під карикатурне осмислення не потрапляють гендерні, релігійні, расові теми» (Темченко, 2017: 126). Однак, тема не знайшла свого продовження у наукових напрацюваннях авторки надалі. Дослідженню впливу глобалізації, терористичних атак та посиленої політкоректності на свободу вираження думок норвезьких карикатуристів, зокрема при створенні робіт на релігійну тематику, присвячено статтю Є. Б. Стрёмстед (Strømsted, 2017).

Аналізу суспільно-політичних процесів, які стали передумовою для створення карикатур на релігійну тематику сучасними українськими митцями, присвятили свої дослідження Г. Дру-

зенко (2010), Д. Штокалюк (2023), П. І. Коновальчук (2018), Б. Г. Яценко (2017) та інші. Зокрема П. Коновальчук у висновках дослідження зазначає, що «сутність пропаганди РПЦ полягає в популяризації ідей «русского мира»», а одним з основних напрямів інформаційного впливу цієї інституції у гібридній війні росії проти України є «вплив на ціннісно-ментальні установки національної ідентичності українців» (Коновальчук, 2018: 35). Ролі світоглядних основ релігій у формуванні етичних і моральних орієнтирів, в тому числі в контексті їх впливу на позицію релігійних лідерів, присвячено дослідження І. В. Тихоненко, С. В. Тамарянської (Тихоненко, 2022) та інших.

Попри увагу науковців до релігійної тематики у карикатурі в межах різних історичних періодів та країн, дослідження сучасної української сатиричної графіки періоду російсько-української війни в цьому контексті не проводились, що підкреслює важливість даної роботи.

Матеріали та метод. Основними джерелами для дослідження слугують наукові праці українських і зарубіжних дослідників на тему сатиричного зображення релігійної тематики в політичній карикатурі, а також роботи українських карикатуристів, зокрема Олега Смаля, Євгенія Олійника, Володимира Казаневського, Сергія Коляди, Олександра Коноваленка, Миколи Гуголя, Олександра Бронзова, Валерія Чмирьова та Валерія Момота, опубліковані в суспільно-політичних виданнях та соціальних медіа.

У дослідженні застосовується культурно-антропологічний підхід для аналізу того, як культурні традиції, релігійні доктрини та етичні принципи впливають на поведінку та заяви духовних лідерів, а також як ці аспекти стають об'єктом критики чи осмислення у сатиричній графіці, та комплексний міждисциплінарний підхід, що включає: аналітично-синтетичний метод для систематизації наявної інформації про сучасну українську сатиричну графіку на релігійну тематику; метод мистецтвознавчого аналізу для виявлення художніх особливостей карикатур, розкриття їх символіки та композиційних рішень; порівняльний метод для визначення спільних і відмінних рис українських релігійно-сатиричних зображень у їхньому співвідношенні з аналогічними творами інших культур і періодів; інтерпретаційний метод для розкриття смислових шарів зображень

і визначення їхнього впливу на глядача; метод соціологічного аналізу для дослідження соціально-політичного контексту, який вплинув на створення карикатур, та визначення зв'язку між роботами художників та суспільно-політичними подіями.

Мета дослідження. Метою даного дослідження є виявлення художніх, символічних та ідеологічних особливостей сатиричних зображень на релігійну тематику, створених українськими карикатуристами у період російсько-української війни (з 2014 року).

Виклад основного матеріалу дослідження. Серед усіх створених українськими художниками сатиричних зображень, що змальовують релігійних діячів або загалом стосуються релігійної тематики періоду російсько-української війни (з 2014 року), найбільшу увагу привертають образи, пов'язані з Російською православною церквою (РПЦ) та її очільником, колишнім агентом КДБ (Müller, 2023) патріархом Кирилом (справжнє ім'я Володимир Гундяєв). Карикатуристи акцентують на використанні релігії для легітимізації політичних амбіцій росії, а також на РПЦ як ідеологічному інструменті у війні та її ролі у поширенні ідей «русского миру», що підкреслює лицемірство і цинізм її керівництва.

Одна з карикатур українського художника Олега Смаля, створена у 2011 році (за три роки до початку російсько-української війни та за одинадцять років до повномасштабного російського вторгнення в Україну), майстерно передбачає роль РПЦ та патріарха Кирила у підготовці ідеологічного підґрунтя для майбутньої агресії (Карп'як, 2015). На сатиричному зображенні московський патріарх штовхає великий православний хрест, оснащений російською державною символікою, пофарбований у кольори, що нагадують маркування прикордонного стовпа, і встановлений на гусениці, подібні до танкових. Пунктирна лінія на землі натякає на державний кордон між росією та Україною, який предстоятель РПЦ символічно посуває. Карикатура показує, як релігійні символи в руках російської церкви перетворюються на знаряддя для просування імперських амбіцій, що відображає співучасть духовенства у формуванні пропаганди війни.

Малюнок виконаний у стилі графічного гротеску, вираженого передусім через викорис-

тання хреста на гусеницях, що підкреслює дволикість РПЦ у політичному контексті. Яскраві кольори, такі як червоний і чорний, у поєднанні з графічною деталізацією підсилюють драматичний ефект зображення. Чітка лінія, традиційне вбрання та деталі одягу, а також серйозний вираз обличчя патріарха Кирила посилюють пізнаваність його фігури та асоціацію з РПЦ. Композиційно основна увага зосереджена на патріархові та «мобільному» хресті, що символічно наголошує на активній ролі РПЦ в ідеологічному вторгненні. Карикатура містить оригінальний авторський підпис «Smile/Smal» (обігрування слова «усмішка»/«посмішка» і прізвища митця англійською мовою), що ідентифікує художника та підтверджує його авторське право на роботу, а також дату створення, яка додає розуміння історичного контексту (рис. 1).



Рис. 1. Карикатура Олега Смаля

Карикатура української художниці Євгенії Олійник, опублікована на веб-ресурсі «Радіо Свобода» (Політична карикатура, 2016), на якій патріарх Кирило-виголошує «За русский мир!» із гранатою в руках, сатирично зображує його участь у пропаганді агресивної ідеології, що маскується під релігійні цінності. За ним, як за лідером, сліпо слідує зображений як безлика маса натовп, який у кращому разі не усвідомлює наслідки, у гіршому – щиро бажає їх настання. Такий образ критично ставить під сумнів моральність предстоятеля РПЦ та показує його як інструмент маніпуляції та підбурювання до насильства. Важливою деталлю є медальйон із зображенням Путіна на грудях патріарха, що підкреслює ідею зв'язку між духовною та політичною владою й наголошує на співучасті РПЦ у поширенні політичної ідеології. Колористика карикатури відзначається мінімалізмом, з акцентом на чорний і білий кольори, що концентрує увагу на ключових деталях. Підпис мисткині «Zhenya O.» ніби вписано в малюнок вздовж краю фігури патріарха, що разом з виразним авторським стилем додає карикатурі індивідуальності та підкреслює її авторство (рис. 2).

Яскравим прикладом сатиричного зображення використання релігії в злочинних політичних і воєнних цілях є карикатура українського художника Володимира Казаневського, створена у 2017 році для французького тижневика «Courrier International» (Leïbine, 2017). На ній зображено священника у рясі, який тримає



Рис. 2. Карикатура Євгенії Олійник

на плечі масивний дерев'яний православний хрест. Однак замість традиційного хреста митцем змальовано його модифікований варіант – у вигляді ручного протитанкового гранатомета (РПГ) з образом предстоятеля РПЦ на місці снаряда, водночас як поза священника вказує на готовність зробити постріл. Образ московського священнослужителя, частково схованого за хрестом, ніби передає його подвійність: релігійний діяч, покликаний нести духовність і мир, насправді стає частиною воєнної машини.

Публікація роботи у іноземному виданні підтверджує, що хоча основною аудиторією більшості сучасних українських карикатур на релігійну тематику є українці, але їхній зміст, особливо в контексті російсько-української війни, залишається зрозумілим і для іноземних глядачів з іншим культурним бекграундом. Це свідчить про універсальність використаних художніх прийомів та символів, що дозволяють ефективно передати головний посыл зображення на міжнародному рівні.

Колористичне рішення карикатури стримане, з акцентом на натуральні, спокійні тони, які контрастують з агресивним змістом, що підсилює виразність та емоційний вплив на глядача. Чіткі лінії й деталізація ряс та хреста дозволяють глядачеві легко розпізнати, хто і що зображено. Підпис «Dessin de Kazanewsky, Ukraine» («Дизайн Казаневського, Україна»), інтегрований у нижній частині зображення, чітко вказує на авторство, підкреслюючи індивідуальність твору та його українське походження (рис. 3).

Значна кількість сатиричних малюнків відображає тісну співпрацю РПЦ та її очільника



Рис. 3. Карикатура Володимира Казаневського

з російським військовим і політичним керівництвом. Деякі з цих карикатур зображають патріарха Кирила в компанії Путіна та міністра оборони як невід'ємну частину російської влади, якій він надає моральну підтримку (Underground, n.d.). Нерідко предстоятель РПЦ змальовується з імперськими та радянськими державними символами, що перегукується з ідеями російського реваншизму (Underground, n.d.). Частина карикатур зображає співпрацю звичайних священників РПЦ з російськими військовими, чим акцентує на тому, що проблема стосується не лише керівництва цієї релігійної організації (Перець, n.d.). Інші малюнки, де представники РПЦ зображені у рясах, вдягнених поверх військової форми, висміюють спосіб, у який російський лідер використовує духовенство для досягнення власних політичних цілей (Перець, n.d.).

Значна кількість карикатур також гостро критикує роль Української православної церкви Московського патріархату (УПЦ МП) у контексті російсько-української війни, звинувачує її в співпраці з росією та пособництві агресії. Образи священників УПЦ МП подано як такі, що служать не стільки православній вірі та духовності, скільки політичним цілям керівництва держави-агресора. Наприклад, зображення на одній з карикатур українського художника Сергія Коляди предстоятеля УПЦ МП Онуфрія, до якого звертається патріарх Кирило з фразою «Make it look real!» («Зроби, щоб виглядало правдоподібно!»), натякає на те, що УПЦ МП створює лише ілюзію підтримки України, насправді залишаючись вірною російським інтересам (Underground, n.d.). Деякі сатиричні зображення також акцентують на матеріальній корисливості духовенства УПЦ МП. Так, на іншій карикатурі Сергія Коляди священник бере гроші за «молитву за душу», а поряд зображені символи російської держави та озброєння, що показує УПЦ МП як інституцію, більше зацікавлену у підтримці росії та власному збагаченні, ніж у турботі про паству (Underground, n.d.).

Деякі карикатури, що зображують або натякають на релігійних діячів православного світу, є реакцією на суспільні події й спрямовані на досягнення гумористичного ефекту через іронію та гротеск. Наприклад, двокадрова карикатура українського художника Олександра Брон-

зова, що зображує священника, який падає, в образі демона з рогами та хвостом і супроводжується підписом «На ратицях і хвостом не підперся» (Перець, n.d.), була створена як реакція на новину про падіння глави РПЦ Кирила під час освячення храму в Новоросійську (Балачук, 2022). Карикатура українського художника Валерія Чмирьова, де священники обіймаються на лавці на фоні дзвіниці (Перець, n.d.), стала відповіддю на скандальну заяву Патріарха Київського і всієї Руси-України Філарета про нібито вину осіб гомосексуальної орієнтації в пандемії COVID-19 (ProUA, 2020) і подальшу новину у ЗМІ про значну кількість випадків захворювань на коронавірус у Києво-Печерській лаврі (Коронавірус, 2020). Інша робота Валерія Чмирьова, на якій зображено українського боксера Василя Ломаченка із символікою УПЦ МП на ринзі та священнослужителя, що ніби стоїть над ним із хрестом у руках, підписана «Нове у боксі – «Захист Ломаченка»» і підкреслює комічність зв'язку між релігією і спортивною славою (Перець, n.d.).

Наступною фігурою для сатиричного зображення українськими карикатуристами стає очільник Католицької церкви Папа Римський Франциск, чий нейтралітет щодо війни сприймається українським суспільством та митцями як прояв байдужості та морального компромісу. Карикатури на Папу Римського, створені українськими художниками, критично відображають розчарування відсутністю чіткої підтримки України та засудження російської агресії з боку Ватикану, висміюючи його заклики до «підняття білого прапора» та пацифістські заяви про необхідність переговорів і важливість вста-

новлення миру (без конкретизації відповідальності агресора) (Pullella, 2024), що багатьма були інтерпретовані як заклик до капітуляції України.

Головний аспект, на якому фокусується митці, – критика позиції нейтралітету Святого Престолу. Одна з карикатур художника Сергія Коляди, опублікована у тижневику «Kyiv Post» (Underground, n.d.), використовує метафору шахової гри, де Папа, на якому композиційно зосереджена основна увага, одночасно тримає дві фігури в кольорах прапорів України та росії. Обидві фігури короля, які є найважливішими, але водночас і найслабшими шаховими фігурами, символізують крихкість ситуації, тоді як акцент на фігурі в кольорах російського прапора, що забруднена кров'ю, підсилює символіку жорстокості та безглуздості російської агресії. При цьому Верховний Понтифік, покликаний бути символом моральності та віри, виглядає радше як політичний гравець, що нехтує своєю духовною відповідальністю й намагається балансувати між сторонами конфлікту, який має глибокий моральний вимір. Таке зображення підкреслює його пасивність та двозначну позицію, де збереження нейтралітету сприймається як підігрування росії та байдужість до страждань українського народу. Підпис «Kolyada 2023», що інтегрований у композицію, підтверджує авторство роботи та рік її створення (рис. 4).

Інший важливий аспект зображення Папи Римського українськими художниками-карікатуристами полягає в критиці його висловлювань про «гуманність» російського народу та повагу до російської культури (Коцур, 2022).



Рис. 4. Карикатура Сергія Коляди

Митці висміюють надмірну дипломатичність Святійшого Отця, який, замість того щоб беззастережно стояти на боці скривджених, попри очевидність агресії, фактично демонструє зайву толерантність, якщо не симпатію, до культури держави-агресора. В одній з таких карикатур, створених українським художником Валерієм Момотом (Перець, n.d.), Понтифік тримає молот – символ важкої спадщини російського авторитаризму, що натякає на його слова про велику культуру росії. Папа зображений із перебільшеними рисами обличчя: його великі окуляри підкреслюють серйозність, а вираз обличчя виглядає дещо задумливо-застиглим, ніби він не до кінця розуміє значення того, що тримає. Такий образ сатирично відображає контраст між високою посадою та впливом релігійного лідера і контроверсійністю його політичних заяв.

Серед релігійних діячів буддистського світу увага українських карикатуристів звернена до постаті духовного лідера і голови уряду вільного Тибету (тимчасово у вигнанні) Далай-Лами XIV через його заяви про застарілість війни, потребу розвивати відчуття єдності людства для побудови більш мирного світу і ненасильство як єдиний шлях подолання конфлікту між Києвом і Москвою (War is out-dated, 2022).

Сатирична робота художника Валерія Момота майстерно передає невідповідність буддистських ідеалів гармонії жорсткій реальності збройної агресії (Момот, 2023). У центрі зображення – постать Далай-Лами із непропорційно великою головою, що є типовим прийомом в карикатурі: така стилізація акцентує на інтелектуальній значущості фігури. Його вираз обличчя поєднує легку усмішку із задумливістю, що створює образ спокійного, але водночас дещо відстороненого лідера. Колористика карикатури переважно тепла, з акцентом на червоний і жовтий кольори вбрання, що відповідає традиційному одягу буддистських ченців. Ключовий акцент зроблено на рожевих окулярах, які додають образу легкого сарказму, підсилюють іронічний посил карикатури та символізують ідеалізоване бачення світу Далай-Лами і його підхід до розв'язання конфліктів через виключно ненасильницькі методи. Підпис митця на карикатурі виконаний рукописним стилем, що демонструє індивідуальний підхід художника

й додає авторській роботі персоналізованого характеру (рис. 5).

Релігійною фігурою мусульманського світу, яка стала об'єктом критики в українській сатиричній графіці, є верховний лідер Ірану аятола Алі Хаменеї, чия підтримка росії у війні проти України викликала різкий осуд. Карикатури на Хаменеї акцентують на його ролі в постачанні зброї, зокрема дронів «Shahed», які використовують для атак на українські міста. Сатиричні зображення підкреслюють цинічну роль іранського духовного лідера у підтримці агресора та вказують на союз між Іраном та росією як на дестабілізуючий фактор у міжнародній політиці.

Одна з карикатур, створених художником Валерієм Чмирьовим для сатиричного журналу «Перець», змальовує Хаменеї у вигляді голови ударного безпілотної, «успішний» політ якого «благословляє» предстоятель Російської православної церкви патріарх Кирило (Перець, n.d.). Композиція карикатури зосереджена на русі «шахедів» у небі, які, попри свою технологічність, зберігають людські обличчя, що підкреслює їхню сутність не лише як механічної зброї, але й як втілення конкретної політичної ідеології, спрямованої на руйнування і смерть. Зображення демонструє, як верховний лідер Ірану фактично перетворюється на уособлення іран-

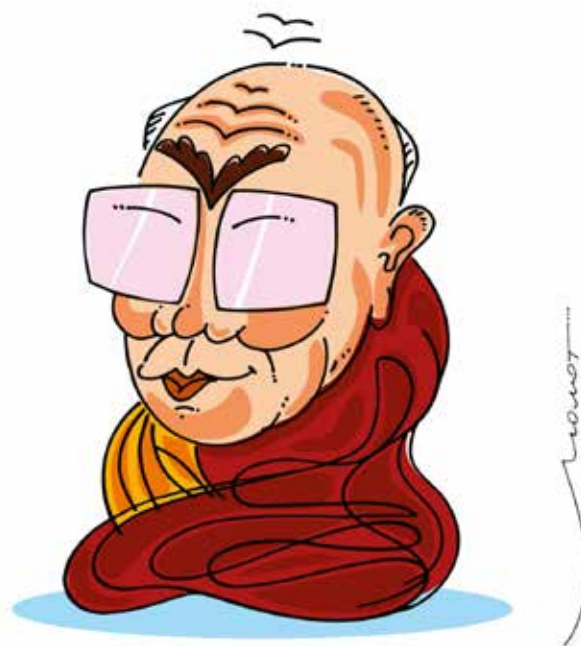


Рис. 5. Карикатура Валерія Момота

ської зброї, що слугує російським інтересам, чим акцентує на персоніфікованій відповідальності Хаменеї за смертоносні атаки. Колористика вирізняється мінімалізмом, з акцентом на чорний і білий кольори, які підкреслюють драматизм ситуації, тоді як синє небо і табличка «Ukraine» слугують візуальними символами жертви і місця агресії. Вигук патріарха Кирила «Господи, аллах, допоможи росії!!!» підсилює сатиричний ефект карикатури й наголошує на абсурдності релігійного виправдання агресії. Підпис митця «V.Chmyriov-2023», розміщений під зображенням, вказує на авторство і рік створення роботи (рис. 6).



Рис. 6. Карикатура Валерія Чмирьова

Інша карикатура, створена художником Олексієм Кустовським, зображує аятолу Алі Хаменеї разом із Путіним і Кім Чен Ином у саях у вигляді ракети з косами як елементами, що натякає на смерть, знищення і загрозу, яку цей альянс несе для світу (Кустовський, 2022). Напис на саях «МОСКВА-ТЕГЕРАН-ПХЕНЬЯН» разом із прапорами росії, Ірану та КНДР вказує на ідеологічний союз між цими країнами. Радіоактивний символ на носі ракети підсилює натяк на можливість застосування ядерної зброї, що підкреслює руйнівні наміри нової «осі зла». Ще більшого драматизму додає задній план композиції: за деревом, крона якого змальована у вигляді земної кулі, ховається смерть з косою, що спостерігає за ситуацією й ніби очікує свого моменту. Зображення підкреслює, що світ, який спостерігає за діями цих країн, фактично стоїть на межі глобальної катастрофи. Лаконічний підпис «Kusto.» у правому нижньому куті ідентифікує автора візуального твору та не відволікає глядача від основного сюжету (рис. 7).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Сатиричні зображення на релігійну тематику, створені українськими карикатуристами у період російсько-української війни (з 2014 року), характеризує поєднання художньої виразності, символізму та ідеологічної гостроти. У художньому аспекті митці активно використовують стилізацію та гротеск, перебільшують риси персонажів або змальовують



Рис. 7. Карикатура Олексія Кустовського

релігійних лідерів у незвичних контекстах, що допомагає підкреслити їхню суперечливість. Символічний компонент карикатур демонструє трансформацію традиційних релігійних елементів та надає їм нових значень: хрест, медальйони та інші сакральні атрибути стають уособленням агресії, цинізму і лицемірства. В ідеологічному аспекті карикатури зосереджені на критиці використання релігії у політичних цілях, її інструменталізації для виправдання воєнної агресії та акцентують на віддаленості позиції духовних лідерів православного, католицького, буддистського та мусульманського світу від моральних принципів, які вони проповідують. При цьому роботи не критикують релігію як таку, що відрізняє їх як від антирелігійної графіки радянської доби, орієнтованої на пропаганду атеїзму, так і від сучасних західних карикатур на релігійну тематику, переважно зосереджених на питаннях свободи слова, прав людини, суперечності між традиційними релігійними догматами та сучасними соціальними

викликами, взаємовідносин між різними релігійними спільнотами або на критиці релігії та її інституцій без прямої прив'язки до політичних контекстів. Інтегровані у композиції чи розміщені на зображеннях авторські підписи, які виконують функцію атрибуції, не лише підтверджують авторське право та допомагають ідентифікувати роботи в історичному контексті, але й відображають стиль та унікальність кожного художника, що додає роботам персоналізованого характеру.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні еволюції художніх прийомів і змісту української сатиричної графіки на релігійну тематику залежно від етапів російсько-української війни та ключових суспільно-політичних подій, порівнянні українських карикатур з аналогічними творами митців інших країн, зокрема тих, які відображають збройні конфлікти з використанням релігійного контексту, а також аналізі реакції суспільства та релігійних спільнот на ці роботи.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Leïbine V. Russie. Les «dévots du tsar» passent à l'attaque. *Courrier International*. URL: <https://www.courrierinternational.com/article/russie-les-devots-du-tsar-passent-lattaque> (дата звернення 02.12.2024).
2. Miiller A. Patriarch Kirill Exposed as KGB Agent. *theTrumpet*. URL: <https://www.thetrumpet.com/27136-patriarch-kirill-exposed-as-kgb-agent> (дата звернення 02.12.2024).
3. ProUA. Такий Томос нам не потрібен, мене ошукали, – патріарх Філарет. *YouTube*. URL: <https://www.youtube.com/watch?v=Ad63OyKmaA> (дата звернення: 02.12.2024).
4. Pullella P. Pope says Ukraine should have 'courage of the white flag' of negotiations. *Reuters*. URL: <https://www.reuters.com/world/europe/pope-says-ukraine-should-have-courage-white-flag-negotiations-2024-03-09/> (дата звернення 02.12.2024).
5. Strømsted E. B. When caricature meets resistance. *Negotiating Journalism: Core Values and Cultural Diversities*, 2017. P. 121–135.
6. Underground Ukrainian Art by Serhiy Kolyada. *kolyada.com*. URL: https://kolyada.com/Cartoons_by_Serhiy_Kolyada.htm (дата звернення: 02.12.2024).
7. War is out-dated, non-violence is the only way: Dalai Lama on Russia-Ukraine war. *Hindustan Times*. URL: <https://www.hindustantimes.com/world-news/war-is-out-dated-non-violence-is-the-only-way-dalai-lama-on-russia-ukraine-war-101646031073576.html> (дата звернення 02.12.2024).
8. Балачук І. Патріарх Кирил впав на богослужінні: послизнувся на святій воді. *Українська правда*. URL: <https://www.pravda.com.ua/news/2022/06/25/7354620/> (дата звернення 02.12.2024).
9. Гриневич Л. В. Механізми масового народобвиства: конструювання «образу ворога» в радянській політичній карикатурі (друга половина 1929 – початок 1930 рр.). *Сторінки історії: збірник наукових праць*. 2014. № 38. С. 47–64.
10. Грузова Т. С. Боротьба світоглядів: атеїстична пропаганда в Радянській Україні 1932–1933 рр. *Zaporizhzhia Historical Review*. 2021. № 4(56). С. 92–100.
11. Карп'як О. Олег Смаль: для політичного карикатуриста немає нічого святого. *BBC News Україна*. URL: https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2015/01/150113_oleg_smal_caricature_ko (дата звернення 02.12.2024).
12. Коновальчук П. І. Зміст та основні напрями пропаганди Російської православної церкви у контексті гібридної війни Росії проти України. *Стратегічна панорама*, 2018. № 2. С. 31–36.
13. Коронавірус у Києво-Печерській лаврі: вже 30 хворих. *BBC News Україна*. URL: <https://www.bbc.com/ukrainian/news-52227245> (дата звернення 02.12.2024).

14. Коцур Т. Папа: три світові війни протягом століття, ми не хочемо це усвідомити. *Vatican News*. URL: <https://www.vaticannews.va/uk/pope/news/2022-11/papa-z-zhurnalisty-pro-vijny-v-ukrajini-ta-sviti.html> (дата звернення 02.12.2024).
15. Кустовський О. Політична карикатура «Axis of evil 2022». *Instagram*. URL: <https://www.instagram.com/p/CkfnKkCt-kF/> (дата звернення 02.12.2024).
16. Михалевич В. В. Особливості пропагандистських карикатур виховного характеру на шпальтах харківського сатиричного часопису «Червоний перець» (1920–1930-ті роки). *Видавничий рух в Україні: середовища, артефакти*: доп. та повідомл. II Міжнар. наук. конф. (Львів, 29 жовт. 2021 р.). Львів. 2021. С. 90–94.
17. Момот В. Карикатура на тему релігії. *Instagram* URL: <https://www.instagram.com/p/Cs0rPMttfYw/> (дата звернення 02.12.2024).
18. Перець. Весела республіка. *Facebook*. URL: <https://www.facebook.com/PerecRepublic/photos> (дата звернення 02.12.2024).
19. Політична карикатура (липень – серпень 2016). *Радіо Свобода*. URL: <https://www.radiosvoboda.org/a/27792432.html> (дата звернення 02.12.2024).
20. Темченко Л. В. Змістовні та формотворчі особливості європейської політичної карикатури. *Вісник Дніпропетровського університету: серія «Соціальні комунікації»*. 2017. № 17(25). С. 123–128.
21. Тихоненко І. В., Тамарянська С. В. Зовнішня політика святого престолу у пост-біполярну добу : трансформаційні зміни та тенденції модернізації. *Регіональні студії*. 2022. С. 113–118.
22. Фальковський А. Права людини в релігійно-філософській системі буддизму. *Vēda a perspektivy*. 2024. № 7(38). С. 130–141.

REFERENCES:

1. Leïbine V. (2017). Russie. Les «dévots du tsar» passent à l'attaque [Russia. The «Tsar's Devotees» Go on the Attack]. *Courrier International*. Retrieved from <https://www.courrierinternational.com/article/russie-les-devots-du-tsar-passent-lattaque> [in French].
2. Müller, A. (2023). Patriarch Kirill Exposed as KGB Agent. *theTrumpet*. Retrieved from <https://www.thetrumpet.com/27136-patriarch-kirill-exposed-as-kgb-agent> [in English].
3. ProUA. Takyi Tomos nam ne potriben, mene oshukaly, – patriarch Filaret [Such a Tomos is not needed, I was deceived, – Patriarch Filaret]. (2020) *YouTube*. Retrieved from <https://www.youtube.com/watch?v=mAd63OyKmA> [in Ukrainian].
4. Pullella, P. (2024). Pope says Ukraine should have 'courage of the white flag' of negotiations. *Reuters*. Retrieved from <https://www.reuters.com/world/europe/pope-says-ukraine-should-have-courage-white-flag-negotiations-2024-03-09/> [in English].
5. Strømsted, E. B. (2017). When caricature meets resistance. *Negotiating Journalism: Core Values and Cultural Diversities*, 121–135. [in English].
6. Underground Ukrainian Art by Serhiy Kolyada (n. d.). *kolyada.com*. Retrieved from https://kolyada.com/Car-toons_by_Serhiy_Kolyada.htm [in English].
7. War is out-dated, non-violence is the only way: Dalai Lama on Russia-Ukraine war (2022). *Hindustan Times*. Retrieved from <https://www.hindustantimes.com/world-news/war-is-out-dated-non-violence-is-the-only-way-dalai-lama-on-russia-ukraine-war-101646031073576.html> [in English].
8. Balachuk, I. (2022). Patriarch Kyryl vpav na bohosluzhinni: poslyznuvsia na sviatii vodi [Patriarch Kirill fell during a church service: he slipped on holy water]. *Ukrainska pravda*. Retrieved from <https://www.pravda.com.ua/news/2022/06/25/7354620/> [in Ukrainian].
9. Hrynevych, L. V. (2014). Mekhanizmy masovoho narodovyvstva: konstruiuvannia «obrazu voroha» v radianskii politychnii karykatury (druha polovyna 1929 – pochatok 1930 rr.) [Mechanisms of Mass Genocide: Constructing the «Enemy Image» in Soviet Political Caricature (Second Half of 1929–Early 1930s)]. *Storinky istorii : zbirnyk naukovykh prats*, 38, 47–64 [in Ukrainian].
10. Hruzova, T. S. (2021). Borotba svitohliadiv: ateistychna propahanda v Radianskii Ukraini 1932–1933 rr. [The struggle of mindsets: atheistic propaganda in Soviet Ukraine during the 1932–1933]. *Zaporizhzhia Historical Review*, 4(56), 92–100. [in Ukrainian].
11. Karpiak, O. (2015). Oleh Smal: dlia politychnoho karykaturysta nemaie nichoho sviatoho [Oleh Smal: For a Political Caricaturist, Nothing is Sacred]. *BBC News Ukraina*. Retrieved from https://www.bbc.com/ukrainian/entertainment/2015/01/150113_oleg_smal_caricature_ko [in Ukrainian].
12. Konovalchuk, P. I. (2018). Zmist ta osnovni napriamy propahandy Rosiiskoi pravoslavnoi tserkvy u konteksti hibrydnoi viiny Rosii proty Ukrainy [Contents and main prospects of Russian Orthodox Church propaganda in the context of the hybrid war between russia and Ukraine]. *Stratehichna panorama*, (2), 31–36. [in Ukrainian].

13. Koronavirus u Kyievo-Pecherskii lavri: vzhe 30 khvorykh [Coronavirus in Kyiv-Pechersk Lavra: already 30 infected] (2020). *BBC News Ukraina*. Retrieved from <https://www.bbc.com/ukrainian/news-52227245> [in Ukrainian].
14. Kotsur, T. (2022). Papa: try svitovi viiny protiahom stolittia, my ne khochemo tse usvidomyty [Pope: Three World Wars in a century, and we refuse to acknowledge it]. *Vatican News*. Retrieved from <https://www.vaticannews.va/uk/pope/news/2022-11/papa-z-zhurnalistamy-pro-vijny-v-ukrajini-ta-sviti.html> [in Ukrainian].
15. Kustovskyi, O. (2022). Politychna karykatura «Axis of evil 2022» [Political cartoon «Axis of evil 2022»]. *Instagram*. Retrieved from <https://www.instagram.com/p/CkfnKkCt-kF/> [in Ukrainian].
16. Mykhalevych, V. V. (2021). Osoblyvosti propagandystskykh karykatur vykhovnoho kharakteru na shpaltakh kharkivskoho satyrychnoho chasopysu «Chervonyi perets» (1920–1930-ti roky) [Features of propaganda caricatures with an educational focus on the pages of the Kharkiv satirical magazine «Chervonyi perets» (1920s–1930s)]. *Vydavnychi rukh v Ukraini: seredovyshcha, artefakty: dop. ta povidoml. II Mizhnar. nauk. konf. Lviv, 90–94*. [in Ukrainian].
17. Momot, V. (2023) Karykatura na temu religii [Caricature on the theme of religion]. *Instagram*. Retrieved from <https://www.instagram.com/p/Cs0rPMttfYw/> [in Ukrainian].
18. Perets. Vesela respublika [Perets. Vesela respublika] (n. d.). *Facebook*. Retrieved from <https://www.facebook.com/PerecRepublic/photos> [in Ukrainian].
19. Politychna karykatura (lypen – serpen 2016) [Political caricature (July – August 2016)] (2016). *Radio Svoboda*. Retrieved from <https://www.radiosvoboda.org/a/27792432.html> [in Ukrainian].
20. Temchenko, L. V. (2017). Zmistovni ta formotvorchi osoblyvosti yevropeiskoi politychnoi karykatury [Content and form-creative peculiarities of European political caricature]. *Visnyk Dnipropetrovskoho universytetu: seriia «Sotsialni komunikatsii»*, 17(25), 123–128 [in Ukrainian].
21. Tykhonenko, I. V. & Tamarianska S. V. (2022). Zovnishnia polityka sviatoho prestolu u post-bipoliarnu dobu : transformatsiini zminy ta tendentsii modernizatsii [Foreign policy of the Holy See in the post-bipolar era: transformational changes and modernization trends]. *Rehionalni studii*, 113–118 [in Ukrainian].
22. Falkovskyi, A. (2024). Prava liudyny v relihiino-filosofskii systemi buddyzmu [Human rights in the religious and philosophical system of buddhism]. *Věda a perspektivy*, 7(38), 130–141 [in Ukrainian].

УДК 7.036:726.3(477.8)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-16>

Максим МАЛИЛЬО

аспірант, викладач кафедри живопису і композиції, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Вознесінський узвіз, 20, м. Київ, Україна, 04053

ORCID: 0000-0002-7761-4620

Бібліографічний опис статті: Малильо, М. (2024). Символіка та орнаментика в сакральному різьбленні Закарпаття 19 століття. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 116–123, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-16>

СИМВОЛІКА ТА ОРНАМЕНТИКА В САКРАЛЬНОМУ РІЗЬБЛЕННІ ЗАКАРПАТТЯ 19 СТОЛІТТЯ

Мета роботи – Стаття присвячена дослідженню символіки та орнаментальних мотивів у сакральному різьбленні Закарпаття XIX століття. У статті розглянуто теоретико-методологічні засади аналізу сакральної символіки та орнаментики, їх культурне значення та естетичну цінність. Окрема увага приділяється регіональним особливостям різьблення, технікам виконання, а також історико-культурному контексту розвитку сакрального мистецтва. Матеріал дослідження ґрунтується на аналізі стилістичних і технічних прийомів, характерних для різних регіонів Закарпаття, а також на зіставленні традиційного та інноваційного підходів у художній практиці.

Методологія та методи. У роботі було використано такі методи дослідження:

Теоретичні методи: аналіз історичних джерел і культурологічних праць для визначення символічного значення орнаментів; синтез отриманих даних для створення цілісного уявлення про техніки та стилі сакрального різьблення; побудова гіпотез щодо еволюції символіки в сакральному мистецтві.

Завдання дослідження. Дослідити символіку у сакральному мистецтві Закарпаття, її зміст та значення.

Охарактеризувати орнаментальні мотиви у сакральному різьбленні XIX століття.

Висновки. У статті висвітлено культурне, естетичне та історичне значення сакрального різьблення Закарпаття XIX століття, підкреслюючи унікальність регіональної орнаментики та символіки. Аналіз методів, технік і стилістичних прийомів дозволяє глибше зрозуміти зв'язок між традиціями сакрального мистецтва та історико-культурними процесами регіону. Результати дослідження підтверджують важливість збереження цієї культурної спадщини для сучасності, а також можливості її адаптації та переосмислення в контексті новітніх художніх практик.

Ключові слова: сакральне мистецтво, різьблення, орнаментика, символіка, Закарпаття, XIX століття, культурна спадщина, техніки різьблення.

Maksym MALYLYO

Postgraduate Student, Lecturer at the Department of Painting and Composition, National Academy of Fine Arts and Architecture, Voznesynskiy Uzviz 20, Kyiv, Ukraine, 04053

ORCID: 0000-0002-7761-4620

To cite this article: Malylo, M. (2024). Symbolika ta ornamentiika v sakralnomu rizblenni Zakarpattia 19 stolittia [Symbols and ornaments in the sacred carving of Transcarpathia of the 19th century]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 116–123, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-16>

SYMBOLS AND ORNAMENTS IN THE SACRED CARVING OF TRANSCARPATHIA OF THE 19TH CENTURY

The article is devoted to the study of symbolism and ornamental motifs in the sacral carving of Transcarpathia of the 19th century. The article considers the theoretical and methodological principles of the analysis of sacral symbolism and ornamentation, their cultural significance and aesthetic value. Special attention is paid to regional features of carving, techniques of execution, as well as the historical and cultural context of the development of sacred art. The research material is based on the analysis of stylistic and technical techniques characteristic of different regions of Transcarpathia, as well as on the comparison of traditional and innovative approaches in artistic practice.

Methodology and methods. The following research methods were used in the work:

Theoretical methods: analysis of historical sources and culturological works to determine the symbolic meaning of ornaments; synthesis of the obtained data to create a holistic idea of the techniques and styles of sacred carving; construction of hypotheses regarding the evolution of symbolism in sacred art.

Research objectives. To study symbolism in the sacred art of Transcarpathia, its content and meaning. To characterize ornamental motifs in 19th-century sacred carving.

Conclusion. The article highlights the cultural, aesthetic, and historical significance of sacred carving in 19th-century Zakarpattia, emphasizing the uniqueness of its regional ornamentation and symbolism. The analysis of methods, techniques, and stylistic approaches provides a deeper understanding of the connection between sacred art traditions and the historical and cultural processes of the region. The findings confirm the importance of preserving this cultural heritage for contemporary society and exploring opportunities for its adaptation and reinterpretation within modern artistic practices.

Key words: sacred art, carving, ornamentation, symbolism, Transcarpathia, 19th century, cultural heritage, carving techniques.

Актуальність теми дослідження. Важливість теми дослідження полягає в тому, що сакральне мистецтво Закарпаття XIX століття є важливою частиною культурної спадщини України. Символіка та орнаментика різьблення відображають глибокі духовні, космологічні та етнокультурні переконання, які сформувалися в результаті історичних, соціальних і регіональних характеристик. Вивчення цих елементів дає можливість краще зрозуміти культурні традиції Закарпаття, а також зрозуміти, як мистецтво сприяє збереженню духовних цінностей і формуванню національної ідентичності. Дослідження, спрямоване на збереження та популяризацію культурної спадщини регіону, актуальне через відсутність систематизованого аналізу орнаментальних мотивів і технік різьблення в історико-культурному контексті.

Мета дослідження. Мета дослідження полягає у системному вивченні символіки та орнаментальних мотивів, характерних для сакрального різьблення Закарпаття XIX століття, з метою розкриття їхнього релігійного, культурного та естетичного значення. Дослідження спрямоване на виявлення специфіки теологічних концептів, що втілюються у символіці сакрального мистецтва, а також на аналіз особливостей орнаментики, зокрема геометричних, рослинних і зооморфних мотивів, які відображають як народні традиції, так і регіональні стилістичні відмінності. У межах дослідження передбачено вивчення технік виконання різьблення, таких як рельєфне й ажурне різьблення, золочення та поліхромія, а також їхньої ролі у створенні естетичного та духовного контексту творів. Особливу увагу приділено історико-культурним факторам, що впливали на розвиток сакрального мистецтва регіону, та інтеграції

традиційних і інноваційних підходів у художній практиці закарпатських майстрів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз щодо сакрального різьблення Закарпаття, вказує на важливість цієї теми в контексті вітчизняної мистецтвознавчої науки, однак, залишається ще багато незаповнених прогалів. Церковне різьбярство Закарпаття, особливо в XIX столітті, залишалось мало дослідженим, що частково пояснюється відсутністю комплексних робіт, присвячених саме цій темі. Основний внесок у наукове осмислення сакрального різьблення в регіоні зробив М. Приймич. Його робота «Декоративне різьблення у сакральному мистецтві Закарпаття XVIII–XIX ст.» є одним із основних джерел для розуміння еволюції орнаментики та символіки в сакральному мистецтві цього періоду. Приймич провів систематизацію художніх традицій та технік різьблення, відзначаючи особливості декоративних мотивів, які часто мали глибокий релігійний або міфологічний підтекст.

Виклад основного матеріалу. Символіка в сакральному мистецтві Закарпаття XIX століття є глибоко вкоріненою в культурний і релігійний контекст регіону, відображаючи складні ідеї та уявлення через багатошарові художні форми. Однією з найвиразніших форм цього мистецтва є різьблення по дереву, яке стало невід'ємною частиною релігійного життя. Воно не лише слугувало засобом прикрашання сакральних об'єктів, але й виконувало важливу функцію у передачі духовних і космологічних ідей, що були близькими як до християнської теології, так і до народних вірувань. У цьому мистецтві символіка виступає як мова, здатна виразити складні духовні концепти через геометричні, рослинні та зооморфні орнаменти, які часто поєднувалися у складні композиції,

наповнені багатозначним змістом (Липовецька, 2017, с. 18).

Сакральне різьблення XIX століття в Закарпатті базувалося на використанні місцевих матеріалів, таких як липа, бук і дуб, що забезпечували довговічність і естетичну привабливість виробів. Вибір дерева мав не лише практичний характер, але й певний символічний зміст, оскільки кожен матеріал асоціювався з конкретними духовними чи природними властивостями. У процесі обробки деревини майстри використовували традиційні інструменти, такі як стамески, що дозволяли досягати високої деталізації. Кожен елемент різьблення створювався з особливою увагою до символічного навантаження: навіть найменші деталі несли в собі ідеї про гармонію, порядок та зв'язок земного з небесним.

Геометричні орнаменти займали центральне місце у сакральному різьбленні і були носіями універсальних ідей про гармонію світу. Коло символізувало вічність і божественну досконалість, квадрат уособлював стабільність і порядок, а ромби часто використовувалися як символи родючості. Крім того, складніші геометричні форми, такі як спіралі чи переплетення, вказували на безперервний рух і оновлення. Важливим було те, як ці орнаменти інтегрувалися в загальну композицію сакрального об'єкта: вони підкреслювали його структурну цілісність і духовну значущість. Геометричні форми також часто сприймалися як візуальні вираження теологічних концептів про порядок і гармонію Всесвіту, що набували сакрального значення через їх розташування і взаємодію.

Рослинні орнаменти в сакральному різьбленні XIX століття відображали ідею гармонії людини з природою, яка була важливою складовою народного світогляду. Мотиви, що включали зображення виноградної лози, квітів, листя дуба чи пшеничного колоса, несли глибокий символічний підтекст. Виноградна лоза часто асоціювалася з євхаристією та Христовою жертвою, дубове листя символізувало силу віри та духовну стійкість, квіткові мотиви натякали на духовне відродження, а пшениця була уособленням життя і хліба небесного. Рослинна орнаментика майстерно впліталася у загальну композицію, створюючи враження живої природи, що служить підґрунтям для духовного зростання людини. Така інтеграція рослинних

мотивів підкреслювала ідею божественного порядку, в якому природний і духовний світи існують у гармонії (Бакович, 2021, с. 22).

Зооморфні мотиви також мали своє місце в сакральному різьбленні XIX століття, хоча їхнє використання було менш поширеним порівняно з іншими формами орнаменту. Зображення птахів, риби, левів чи ягнят несло в собі алегоричне навантаження, пов'язане з християнськими концептами. Птахи символізували небесний світ і духовне піднесення, риби – віру й спасіння, леви виступали як захисники віри, а ягнята втілювали образ Христа як агнца Божого. Такі мотиви розташовувалися в ключових елементах композиції, акцентуючи увагу на їхньому сакральному значенні. Зооморфні зображення також могли бути стилізованими, що дозволяло майстрам інтегрувати їх у більш загальні орнаментальні структури без втрати їхньої символічної сутності.

Колірна палітра, яка використовувалася для оздоблення орнаментальних мотивів у сакральному різьбленні, підсилювала їхню символіку й естетичний вплив. У XIX столітті кольори часто мали чітке значення, закладене в релігійній традиції. Золото підкреслювало божественну славу й вічність, червоний символізував любов і жертву, синій асоціювався з небесним спокоєм, а білий був знаком чистоти й святості. Використання кольорів не було випадковим: палітра підбиралася так, щоб кожен елемент орнаменту гармонійно доповнював інший, створюючи цілісну композицію, яка резонувала з духовними почуттями вірян. Кольори підсилювали сприйняття складних духовних концептів, допомагаючи глядачеві зануритися в атмосферу сакрального. Технічні елементи створення орнаментальних мотивів у сакральному різьбленні вимагали від майстрів не лише високого рівня художньої майстерності, але й глибокого розуміння символіки та теологічного змісту. Різьблення виконувалося вручну за допомогою спеціальних інструментів, таких як різці, стамески та ножі, що дозволяли досягати вражаючої деталізації. Процес створення орнаменту включав кілька етапів: спочатку на дереві наносився ескіз, потім виконувалася основна різьба, і нарешті відбувалося шліфування й оздоблення. Майстри працювали з урахуванням як естетичних, так і функціональних вимог, оскільки орнаменти мали не лише при-

крашати сакральні об'єкти, але й відповідати їхньому символічному призначенню (Гнатюк, 2020, с. 5).

Інтеграція орнаментальних мотивів у архітектурну структуру сакральних об'єктів була ще одним важливим аспектом мистецтва різьблення XIX століття. Іконостаси, вівтарі, хрести та інші елементи храмового інтер'єру прикрашалися орнаментами, які гармонійно вписувалися у загальний архітектурний задум. Різьблення не тільки підкреслювало естетику об'єктів, але й підсилювало їхню духовну функцію, сприяючи створенню атмосфери молитовного зосередження. Архітектоніка сакральних споруд у поєднанні з багатством орнаментальних мотивів створювала цілісні ансамблі, що були яскравим прикладом синтезу мистецтва й релігії.

Орнаментальні мотиви у сакральному різьбленні XIX століття стали своєрідним кодом, який передавав глибокі духовні ідеї через багатозначну символіку. Їхнє значення нерідко залежало від контексту використання та локальних культурних особливостей. Регіональні варіації у стилістиці орнаментів відображали впливи сусідніх культур і народних традицій, що робило кожен твір унікальним. У цьому контексті сакральне різьблення виступає не лише як художнє явище, але й як культурний феномен, що слугує джерелом знань про світогляд і духовний досвід минулих поколінь.

Сакральне різьблення у мистецтві Закарпаття XIX століття є унікальним явищем, яке відображає складну взаємодію стилістичних напрямів, технічних прийомів і культурного контексту. Воно формувалося під впливом багатьох чинників, серед яких ключову роль відігравали регіональні традиції, релігійні уявлення та майстерність художників-різьбярів. Цей вид мистецтва вирізняється гармонійним поєднанням декоративної функції з теологічним змістом, що дозволяє сакральному різьбленню слугувати одночасно і естетичним, і духовним інструментом.

Стилі сакрального різьблення в Закарпатті XIX століття характеризуються поєднанням барокових, рокайльних та народних елементів. Бароко, яке набуло поширення в релігійному мистецтві Європи, мало вплив і на закарпатське різьблення. Його елементи проявлялися у використанні складних декоративних форм, пиш-

ності й динамізму композиції. Барокові мотиви включали багатозначні рослинні орнаменти, драпірування, картуші та зображення ангелів, що підкреслювали велич і божественну природу сакральних об'єктів. Рокайльні елементи, які з'явилися у пізньому бароко, вирізнялися витонченістю форм і асиметрією. Вони надавали творам особливої легкості й граціозності, підкреслюючи їхню декоративну цінність.

Водночас народна традиція, яка базувалася на спрощенні форм і домінуванні символічного змісту, додавала сакральному різьбленню специфічного колориту. У народному стилі переважали геометричні та стилізовані рослинні мотиви, які мали чітко визначене символічне значення. Наприклад, ромби, хвилясті лінії чи стилізовані квіти відображали народні уявлення про порядок і гармонію світу. Народна стилістика гармонійно поєднувалася з бароковими та рокайльними елементами, створюючи унікальний синтез, що вирізняв сакральне різьблення Закарпаття (Нікішенко, 2002, с. 9).

Техніки виконання сакрального різьблення в Закарпатті XIX століття демонструють високу майстерність і різноманітність прийомів. Основною технікою було ручне різьблення за допомогою інструментів, таких як стамески, різці та ножі. Ця техніка дозволяла створювати складні рельєфні композиції з високим рівнем деталізації. Різьблення могло бути рельєфним, ажурним або об'ємним, залежно від художнього задуму й функції об'єкта. Рельєфне різьблення використовувалося для прикрашання іконостасів, вівтарів і хрестів, тоді як ажурні елементи найчастіше застосовувалися в декоративних частинах храмового інтер'єру, таких як перегородки чи обрамлення.

Особливої уваги заслуговує техніка багатопланового рельєфу, яка була характерною для барокових творів. У цій техніці композиція поділялася на кілька рівнів, що створювало враження глибини та динаміки. Різьблення могло доповнюватися золоченням, поліхромним фарбуванням або лакуванням, що підсилювало естетичний ефект і надавало творам урочистості. Поліхромія, яка включала використання кількох кольорів, дозволяла майстрам підкреслювати окремі елементи композиції, спрямовуючи увагу глядача на найбільш значущі деталі.

Декоративно-конструктивна роль сакрального різьблення полягала не лише в його здат-

ності прикрашати об'єкти, але й у його інтеграції в архітектурний простір. Іконостаси, як центральний елемент храмового інтер'єру, були найскладнішими об'єктами для різьблення. Вони склалися з багатьох ярусів, прикрашених орнаментами, скульптурами й декоративними елементами, які гармонійно об'єднувалися в цілісну композицію. У кожному ярусі використовувалися певні стилістичні та символічні прийоми, що відображали різні аспекти релігійного світогляду. Наприклад, нижній ярус міг містити зображення земного життя, тоді як верхні яруси були присвячені небесному царству.

Сакральне різьблення виконувало також комунікативну функцію, сприяючи передачі релігійних ідей через візуальні образи. Зображення святих, ангелів або біблійних сцен, виконані у стилі бароко чи народного мистецтва, слугували засобом релігійного виховання й поглиблення духовного досвіду вірян. Використання символіки в різьбленні дозволяло передавати складні теологічні концепти через прості й зрозумілі образи, що робило сакральне мистецтво доступним для різних соціальних груп.

Висока майстерність різьбярів Закарпаття XIX століття стала результатом тривалої традиції передачі знань і навичок від покоління до покоління. Майстри працювали як індивідуально, так і в майстернях, де вироблялися найскладніші сакральні об'єкти. У їхній роботі поєднувалися ремісничі знання з глибоким розумінням релігійного й культурного контексту, що дозволяло їм створювати твори, які вражали своєю досконалістю. Різьбярі використовували традиційні прийоми, але водночас були відкритими до інновацій, інтегруючи нові стилі й техніки в свої роботи.

Сакральне різьблення Закарпаття XIX століття було не лише мистецьким явищем, але й культурним феноменом, що відображав світогляд і духовні потреби місцевого населення. Воно поєднувало естетичні й релігійні аспекти, створюючи твори, які були не лише об'єктами поклоніння, але й носіями глибокого символічного змісту. Через стилі й техніки різьблення майстри висловлювали складні ідеї про порядок, гармонію й взаємодію між земним і небесним, створюючи унікальні твори, які й донині залишаються об'єктами захоплення й вивчення.

Регіональні відмінності орнаментальних мотивів у сакральних творах Закарпаття XIX століття формувалися під впливом багатонаціонального і багатоconfесійного середовища регіону. Закарпаття, як географічний та культурний перехресток, було місцем злиття різних традицій, що відобразилося на особливостях орнаментальних мотивів у сакральному різьбленні. Ці мотиви демонструють складну взаємодію християнської символіки, народної культури, етнічних впливів і художніх стилів, які гармонійно поєдналися в унікальних творах (Приймич, 2014, с. 12).

Однією з характерних рис орнаментальних мотивів Закарпаття є їхня локальна специфіка, яка залежала від природного оточення та матеріалів, доступних у певних частинах регіону. У гірських районах переважали мотиви, пов'язані з природою: стилізовані зображення листя, квітів, дерев чи хвилястих ліній, які відображали місцеві уявлення про гармонію світу. Такі орнаменти часто поєднувалися з геометричними формами, створюючи складні композиції, що передавали ідеї циклічності та єдності всього суцього. У долинних районах, де вплив культурного обміну був більш відчутним, орнаментальні мотиви відзначалися великою кількістю запозичених елементів, що доповнювали традиційні геометричні й рослинні мотиви. Це могли бути стилізовані форми, що нагадували про впливи барокового чи рокайльного стилю.

У сакральних творах Закарпаття геометричні орнаменти займали центральне місце, однак їхній вигляд і семантика змінювалися залежно від регіону. У східній частині Закарпаття, де зберігалися сильні традиції народного мистецтва, переважали прості й чіткі геометричні форми: кола, ромби, хвилясті лінії. Ці елементи виконували функцію структурних основ для складніших орнаментів, які могли доповнюватися рослинними чи зооморфними деталями. У західній частині регіону, де вплив європейських художніх стилів був більш вираженим, орнаменти набували складнішого характеру. Вони відзначалися більшою декоративністю, асиметрією й наявністю орнаментальних мотивів, що були стилістично ближчими до бароко чи рококо.

Рослинні мотиви в сакральних творах Закарпаття також демонструють значну регіональну

варіативність. У південних районах, ближчих до рівнин, майстри надавали перевагу зображенню плодів, квітучих гілок чи виноградної лози. Ці мотиви асоціювалися з родючістю, життям і духовним відновленням, що відповідало місцевим традиціям і уявленням. У гірських районах, де природний ландшафт був суворішим, популярністю користувалися зображення листя дуба, стилізованих хвойних дерев чи гірських квітів, які символізували силу, стійкість і духовну чистоту. Такі мотиви часто впліталися в загальні композиції іконостасів, хрестів чи вітварів, підкреслюючи їхню сакральну природу.

Зооморфні мотиви, хоч і менш поширені, також були важливою частиною сакрального різьблення Закарпаття. У центральних районах регіону можна знайти зображення птахів, риб чи стилізованих тварин, які втілювали християнські символи. Птахи, що символізували духовний зв'язок із небесами, часто розміщувалися на вершинах хрестів чи у верхніх частинах іконостасів. У східних районах популярними були зображення оленів або левів, які уособлювали силу віри й духовний захист. Ці мотиви стилізувалися під народну традицію, створюючи унікальний регіональний стиль.

Особливу роль у формуванні регіональних відмінностей орнаментальних мотивів у сакральному різьбленні відігравали етнічні та релігійні особливості населення. Закарпаття було домом для багатьох етнічних груп, серед яких українці, угорці, словаки, румуни, німці. Кожна з цих груп привносила свої елементи в орнаментальні композиції, збагачуючи їхню семантику та естетику. Українські громади зберігали традиційні геометричні й рослинні мотиви, що часто були стилізовані в народному ключі. Угорці привносили до сакрального різьблення елементи, характерні для середньоевропейського бароко. Румунські впливи проявлялися у використанні багатошарових рослинних орнаментів, тоді як словаки та німці додавали до стилістики строгість форм і витончену симетрію.

У низинних районах Закарпаття церковне різьблення зазнало більшого впливу західноєвропейських традицій. Це проявляється у використанні рослинних мотивів, таких як виноградна лоза та акант, які символізують євхаристію та божественну мудрість (Вашак, Мартиросян, 2021, с. 13).

Технічне виконання орнаментальних мотивів також мало регіональні особливості. У південних районах, де доступ до різноманітних інструментів і матеріалів був простішим, різьблення відзначалося високим рівнем деталізації та використанням поліхромії. Майстри з цих районів активно застосовували золочення, фарбування та лакування, створюючи яскраві й урочисті твори. У гірських районах, де умови праці були суворішими, різьблення часто виконувалося у більш стриманій манері, з акцентом на природній текстурі деревини. Така різниця у технічному виконанні підкреслювала локальний характер творів і водночас збагачувала загальний художній образ сакрального мистецтва регіону (Сивак, 2011, с. 14).

Регіональні відмінності орнаментальних мотивів у сакральних творах Закарпаття також відображають ступінь взаємодії з сусідніми культурами. У прикордонних районах можна побачити стилістичні впливи сусідніх країн, які інтегрувалися у місцеві традиції. Ці впливи проявлялися у формі запозичених мотивів, технік різьблення чи підходів до композиції. Однак, попри ці зовнішні впливи, сакральне різьблення Закарпаття зберігало свою ідентичність, залишаючись важливим елементом регіональної культури.

Таким чином, орнаментальні мотиви у сакральному різьбленні Закарпаття XIX століття є багатограним явищем, що відображає складну взаємодію природного середовища, етнічних і культурних впливів, а також релігійного світогляду. Регіональні відмінності виявляються у виборі мотивів, стилістичних особливостях і технічному виконанні, створюючи унікальний художній феномен. Ця багатогранність є свідченням культурного багатства Закарпаття, яке формувалося на основі поєднання традицій і новаторства. Сакральне різьблення цього регіону стало не лише частиною релігійного життя, але й важливим елементом матеріальної і духовної спадщини, що й донині захоплює своєю естетикою і символікою.

Висновки. Дослідження символіки та орнаментики в сакральному різьбленні Закарпаття XIX століття демонструє багатогранність цього мистецького явища, яке поєднує релігійні, культурні та регіональні аспекти. Символіка сакрального мистецтва відображає теологічні концепти, уявлення про космологічний порядок

і духовні ідеї, що виражені через геометричні, рослинні й зооморфні мотиви. Вони несуть багатозначний зміст і виконують роль візуального посередника між земним і божественним. Орнаментальні мотиви, сформовані під впливом народних традицій і художніх стилів, втілюють ідеї гармонії, відродження та єдності світу, підкреслюючи сакральність творів.

Стили та техніки різьблення відображають складну взаємодію барокових, рокайльних і народних елементів, що доповнюються високим рівнем майстерності різьбярів. Унікальність сакрального різьблення підкреслюється

регіональними відмінностями, які формувалися під впливом природного середовища, етнічного складу й культурних контактів. Різноманітність технік, від рельєфного до ажурного різьблення, у поєднанні з декоративними прийомами, такими як золочення та поліхромія, створює багатий естетичний контекст творів.

Таким чином, сакральне різьблення Закарпаття XIX століття постає як унікальний культурний феномен, що зберігав традиції, інтегрував зовнішні впливи і водночас слугував потужним засобом духовного вираження, формуючи спадщину, яка залишається актуальною й донині.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Декоративне різьблення у сакральному мистецтві Закарпаття. URL: https://revolution.allbest.ru/culture/00395583_0.html (дата звернення: 02.12.2024).
2. Декоративне різьблення Закарпаття XVIII–XIX ст. URL: <https://referatu.net.ua/newreferats/7569/185540> (дата звернення: 02.12.2024).
3. Історія сакрального мистецтва. URL: <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/147> (дата звернення: 02.12.2024).
4. Одрехівський Р. В. Історико-культурні особливості орнаментальних мотивів сакрального різьблення Галичини. Етнодизайн у контексті українського. Полтава. URL: <http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/15264> (дата звернення: 02.12.2024).
5. Українське сакральне образотворче мистецтво другої половини XVIII ст. URL: <https://www.religio.org.ua/index.php/religio/article/view/1204> (дата звернення: 02.12.2024).
6. Символіка окремих геометричних орнаментів. URL: <https://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/> (дата звернення: 02.12.2024).
7. Є.Ю.Липовецька.Геометричнаорнаментикаувізях.URL:<http://lib.ndu.edu.ua/dspace/bitstream/1234567>(дата звернення: 02.12.2024).
8. Євхаристійна іконографія в українському сакральному мистецтві XVII–XVIII ст. Львів. URL: <https://nz.lviv.ua/archiv/2011-1/9.pdf> (дата звернення: 02.12.2024).
9. Роль мистецтва та значення символу у формуванні сакрального простору архітектури. URL: <http://archinform.knuba.edu.ua/article/view/225632> (дата звернення: 02.12.2024).
10. Вашак О. О., Мартиросян Л. І. Особливості українського регіонального писанкарства як засіб полікультурного виховання студентської молоді. 2021. URL:<https://repository.pdmu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/cb360157-111b-49d4-b8e6-5e09cae991ac/content>

REFERENCES:

1. Dekoratyvne rizblennia u sakralnomu mystetstvi Zakarpattia [Decorative carving in the sacred art of Transcarpathia]. (2014). Retrieved December 2, 2024, from https://revolution.allbest.ru/culture/00395583_0.html.
2. Dekoratyvne rizblennia Zakarpattia XVIII–XIX st. [Decorative carving of Transcarpathia of the 18th–19th centuries]. (2001). Retrieved December 2, 2024, from <https://referatu.net.ua/newreferats/7569/185540>.
3. Istoriia sakralnogo mystetstva [History of sacred art]. (n.d.). Retrieved December 2, 2024, from <https://evnuir.vnu.edu.ua/bitstream/123456789/147>.
4. Odrekhivskiyi, R. V. (2019). Istoryko-kulturni osoblyvosti ornamentalnykh motyviv sakralnogo rizblennia Halychyny [Historical and cultural features of ornamental motifs of sacred carving of Galicia]. Etnodyzain u konteksti ukrain-skoho [Ethnodesign in the Ukrainian context]. Poltava. Retrieved December 2, 2024, from <http://dspace.pnpu.edu.ua/handle/123456789/15264>.
5. Ukrainske sakralne obrazotvorche mystetstvo druhoi polovyny XVIII st. [Ukrainian sacred fine art of the second half of the 18th century]. (2021). Retrieved December 2, 2024, from <https://www.religio.org.ua/index.php/religio/article/view/1204>.
6. Symvolika okremykh heometrychnykh ornamentiv [Symbolism of individual geometric ornaments]. (2002). Retrieved December 2, 2024, from <https://ekmair.ukma.edu.ua/bitstream/handle/>.

7. Lypovetska, E. Yu. (2017). Heometrychna ornamentyka u viziakh [Geometric ornamentation in visions]. Retrieved December 2, 2024, from <http://lib.ndu.edu.ua/dspace/bitstream/1234567>.
8. Evkharystiina ikonohrafiia v ukrainskomu sakralnomu mystetstvi XVII–XVIII st. [Eucharistic iconography in Ukrainian sacred art of the 17th–18th centuries]. (2011). Lviv. Retrieved December 2, 2024, from <https://nz.lviv.ua/archiv/2011-1/9.pdf>.
9. Rol mystetstva ta znachennia symvolu u formuvanni sakralnoho prostoru arkhitektury [The role of art and the meaning of the symbol in the formation of the sacred space of architecture]. (2020). Retrieved December 2, 2024, from <http://archinform.knuba.edu.ua/article/view/225632>.
10. Vashak, O. O., & Martirosyan, L. I. (2021). Osoblyvosti ukrainskoho rehionalnoho pysankarstva yak zasib polikulturalnoho vykhovannia studentskoi molodi [Peculiarities of Ukrainian regional Easter egg painting as a means of multicultural education of student youth]. Retrieved December 2, 2024, from <https://repository.pdmu.edu.ua/server/api/core/bitstreams/cb360157-111b-49d4-b8e6-5e09cae991ac/content>.

УДК 75.025.4

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-17>**Ірина МАРЧЕНКО***кандидатка історичних наук, доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015***ORCID:** 0009-0009-9365-8090

Бібліографічний опис статті: Марченко, І. (2024). Використання природних та синтетичних полімерів при дублюванні живопису. Історія та регіональна специфіка методик. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 124–131, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-17>

ВИКОРИСТАННЯ ПРИРОДНИХ ТА СИНТЕТИЧНИХ ПОЛІМЕРІВ ПРИ ДУБЛЮВАННІ ЖИВОПИСУ. ІСТОРІЯ ТА РЕГІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА МЕТОДИК

Метою статті є дослідження історії використання різних адгезивів для дублювання живопису на полотні протягом ХХ ст. в Європі та Україні, порівняння досвіду вітчизняної та європейських шкіл реставрації. **Методи дослідження.** Дослідження побудоване на використанні історико-генетичного та мистецтвознавчого аналізу. У досягненні поставленої мети застосовано такі методи дослідження: порівняння, систематизації, аналізу, узагальнення досліджуваної проблеми які дозволили забезпечили комплексний підхід до вивчення історії розвитку методик реставрації. **Наукова новизна** дослідження полягає у тому, що вперше зроблено спробу розглянути розвиток та еволюцію методик дублювання в хронологічній послідовності та з урахуванням змін етичних засад консервації-реставрації як галузі та регіональних особливостей. **Висновки.** Дослідження історичної еволюції адгезивів у реставрації живопису виявляє чіткі регіональні відмінності та технологічні тенденції. До 1970-х років у реставраційній практиці існували природні адгезиви, при цьому спостерігалась виразна регіональна специфіка: для пострадянського простору характерне використання тваринних клеїв (особливо осетрового), тоді як у Західній та Центральній Європі переважали рослинні клеї та воскосмоляні мастики. В рамках дослідження встановлено що значний технологічний прорив відбувся у 1970-х роках, коли з'явилися перші синтетичні адгезиви. Цей період характеризувався експериментами з різними вініловими полімерами. У США та Західній Європі було розроблено низку синтетичних матеріалів, серед яких найбільшого поширення набули BEVA та Plextol B-360 (Lascaux HV-360). Ці розробки супроводжувались створенням спеціального обладнання – вакуумних столів та систем низькотемпературного дублювання. Для радянської школи в цей період найбільш типовим став полівініловий спирт. 1980–1990 рр. ознаменувалися технологічним удосконаленням методик нанесення синтетичних адгезивів на Заході та повною зупинкою розробок у радянській та пострадянській реставрації. Що призвело до технологічного відставання вітчизняної школи у порівнянні з Заходом. Тому найбільш перспективними роботами у майбутньому в царині дублювання живопису є розробки по пластифікації та підвищенню напстозності натуральних білкових клеїв з одного боку та подальші розробки з галузі синтетичних вінілів з іншого боку

Ключові слова: реставрація живопису, білкові клеї, воскосмоляні мастики, клейстер, BEVA, термоклей, полімери, полотно, полівініловий спирт (ПВС).

Iryna MARCHENKO*Candidate of Historical Sciences, Associate Professor at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska Str., Kyiv, Ukraine, 01015***ORCID:** 0009-0009-9365-8090

To cite this article: Marchenko, I. (2024). Vykorystannia pryrodnykh ta syntetychnykh polimeriv pry dubliuvanni zhyvopysu. Istoriiia ta rehionalna spetsyfika metodyk [The use of natural and synthetic polymers in the lining of the canvas. History and regional specificity of the techniques]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 124–131, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-17>

THE USE OF NATURAL AND SYNTHETIC POLIMERS IN THE LINING OF THE CANVAS. THE HISTORY AND REGIONAL SPECIFICITY OF METHODS

*The purpose of the article is to study the history of the use of various adhesives for canvas lining during the twentieth century in Europe and Ukraine, to compare the experience of national and European schools of restoration. **Research methods.** The study is based on the use of historical, genetic, and art historical analysis. In order to achieve this goal, the following research methods were used: comparison, systematization, analysis, and generalization of the problem under study, which allowed for a comprehensive approach to the study of the history of the development of restoration techniques. **The scientific novelty** of the study is that for the first time an attempt was made to consider the development and evolution of canvas lining techniques in chronological sequence, taking into account changes in the ethical foundations of conservation and restoration as a field and regional characteristics. **Results.** The study of the historical evolution of adhesives in the restoration of paintings reveals clear regional differences and technological trends. Until the 1970s, natural adhesives were used in restoration practice, with a distinct regional specificity: the post-Soviet space was characterized by the use of animal adhesives (especially sturgeon), while in Western and Central Europe vegetable adhesives and wax mastics prevailed. The study found that a significant technological breakthrough occurred in the 1970s, when the first synthetic adhesives appeared. This period was characterized by experiments with various vinyl polymers. In the USA and Western Europe, a number of synthetic materials were developed, among which BEVA and Plextol B-360 (Lascaux HV-360) were the most widespread. These developments were accompanied by the creation of special equipment such as vacuum tables and low-temperature lining systems. Polyvinyl alcohol became the most typical for the Soviet school during this period. The 1980s and 1990s were marked by technological improvements in the application of synthetic adhesives in the West and a complete halt to developments in Soviet and post-Soviet restoration. This led to the technological lag of the national school in comparison with the West. Therefore, the most promising works in the future are developments in plasticization and increasing the pastiness of natural protein adhesives, on the one hand, and further developments in the field of synthetic vinyls, on the other hand.*

Key words: *restoration of painting? protein adhesives, wax mastics, paste, BEVA, thermal adhesive, polymers, canvas, polyvinyl alcohol (PVA).*

Актуальність проблеми. Полотно сьогодні є найрозповсюдженішим типом основи для станкового живопису. Лівова кількість пам'яток живопису що зберігаються у музеях належить саме до олійного живопису на полотняних основах. Протягом кількох століть саме картина була один з головних об'єктів колекціонування в західному світі. Збирання колекцій та накопичення великої кількості станкового живопису в межах галерей та музеїв досить рано призвела до зародження ряду реставраційних методик покликаних подовжити життя живопису. Полотно як тканинний матеріал схильний до ушкоджень, серед яких втрата еластичності та набуття крихкості матеріалом, утворення розривів та дірок. В наслідок зазначеного в роботі з полотном часто необхідно розв'язати проблему цілісності матеріалу. Методика дублювання є саме такою. За більше ніж 200 років від часу свого створення дублювання пройшло цікавий шлях розвитку та еволюції як методичних підходів, так і матеріалів які використовувались. Зокрема, друга половина ХХ ст. стала часом залучення синтетичних полімерів. Якщо історії традиційних методів дублювань вже присвячений ряд досліджень то тема синтетичних адгезивів ще лишається поза увагою українських дослідників-реставраторів.

Аналіз досліджень і публікацій. Теоретичним аспектам дублювання полотен присвячена велика кількість досліджень починаючи з 1960-х рр. Роботи західних спеціалістів можна поділити на дві групи. Перша це статті та звіти безпосередньо розробників тих чи інших методик або удосконалення вже наявних. На особливу увагу в даній групі заслуговують роботи Бергера Г., Мехри В. та Рабіна Б.. Роботи перелічених авторів зосереджені на дослідженнях окремих синтетичних адгезивів та їх подальшого залучення в реставраційну практику.

Друга група це аналітичні та історичні дослідження на тему еволюції методик дублювання станкового живопису в реставраційних школах Заходу. На особливу увагу заслуговує робота Кармен Г. та Бріа Дж.. Робота розглядає 70 років розвитку галузі реставрації живопису, переважно у США.

Серед українських дослідників до теми теорії та історії дублювань у своїх дисертаційних дослідженнях звертались реставратори Тимченко Т. та Марченко І.. У своїй роботі «Методи захисту основ станкового живопису. Історія та сучасні технології» Тимченко Т. Розглядає різні аспекти обробки зворотнього боку станкового живопису, зокрема і дублювання. Історії використання ряду натуральних полімерів історії вітчизняної школи реставрації розглянуто

у статті Марченко І. «Історія використання деяких тваринних клеїв в реставрації станкового живопису».

Формулювання завдання. Дане дослідження покликане розглянути історію дублювання, узагальнити напрацювання в західноєвропейської та вітчизняної реставраційної практики та порівняти їх. Метою дослідження також є аналіз різних «синтетичних методик» др. пол. XX ст. та визначення місця синтетичних адгезивів та перспективи використання у реставраційній практиці України сучасному етапі.

Виклад основного матеріалу дослідження. Клеючі речовини (адгезиви) що традиційно використовувались в реставрації відносились до природних та синтетичних полімерів. Природні поділяються на тваринні (білкові) та рослинні клеї. До природних полімерів, які широко застосовують у реставрації полотен, насамперед слід віднести тваринні (білкові) і рослинні клеї. Тваринні клеї (желатиновий, кістковий, міздровий, риб'ячий, шкірний, кролячий) отримують із колагену тканин тварин. Тваринні клеї мають високу молекулярну масу і тому утворюють в'язкі розчини. Властивість цих клеїв утворювати гелі обумовила їх розповсюдження в реставраційній практиці. Тваринні клеї, зокрема, осетровий, найбільш характерні для пострадянських країн.

Рослинні клеї готують на основі крохмалю, камедей, природних смол – дамари, каніфолі, сандараку, мастиксу, бурштину, шелаку, копалів. В реставрації живопису найбільш розповсюдженим рослинним клеєм є крохмальний клейстер. Для цілого ряду національних шкіл реставрації в Європі він був основним для дублювання протягом 19–20 ст. Основним інгредієнтом у клейстері виступає пшеничне борошно.

Інші рослинні полімери – природні смоли та воски також довгий час знаходили широке застосування в реставрації. Хімічний склад природних смол це смоляні кислоти, їхні ефіри та вищі спирти. Восками називають жироподібні речовини рослинного або тваринного походження. Вони складаються зі складних ефірів, утворених вищими жирними кислотами та високомолекулярними зазвичай одноатомними спиртами. На основі воску та смол виготовляється воскосмоляна мастика яку

інтенсивно використовували під час дублювання картин олійного живопису на полотні у XIX–XX ст.

Розглядаючи питання регіональної специфіки використання тих чи інших адгезивів треба зазначити що вітчизняна школа реставрації спирається на методики роботи з білковими клеями при дублюваннях. Для багатьох країн Центральної та Західної Європи вони не характерні. Там історично домінувала методик дублювання на рослинні клеї – крохмальний клейстер та воскосмоляні мастики. Розповсюдження цих двох технік не було рівномірним і могло залежати від багатьох факторів, зокрема кліматичних умов у тій чи іншій країні. В країнах з більш вологим та помірним кліматом могли переважати дублювання на мастики, оскільки рослинний клейстер схильний до загнивання.

На стадії становлення реставрації на теренах Російської імперії (XVIII ст.) всі реставратори були запрошеними з Європи спеціалістами. Вони привезли реставраційні методики які на той час були вже добре відомими там. Це були дублювання на клейстери. Згодом в Петербурзі були розроблена методика дублювання на осетровий та міздровий клеї. З цього моменту розвиток технології дублювання в Імперії пішов власним шляхом і панівною методикою на два століття стає дублювання на осетровий клей. Саме тому для країни які входили до складу Російської імперії та Радянського союзу досі характерне використання тваринних клеїв як основних у реставрації живопису. Перша половина XX ст. в цьому регіоні була часом гегемонії осетрового клею (Марченко, 2018, с. 32–36). Однак, згодом, коли прийшло усвідомлення ряду його недоліків (жорсткість та крихкість, невисока порівняно з іншими еластичність) активно почали використовувати кролячий клей та промисловий желатин.

Треба зазначити, що попри домінування білкового та крохмального клеїв в кінці XIX – пер. пол. XX ст. як і в Європі, так і в Радянському Союзі деякою мірою розповсюджуються дублювання на воскосмоляні мастики. До появи синтетичних адгезивів воскосмоляні мастики були єдиним матеріалом, здатним укріпити живопис, написаний на гладеньких поверхнях. Вперше використання воскосмоляних адгезивів фіксується в Голландії

ще у 1812 р. та приписується антверпенцю Ф. Верберу. Використання воскосмоляних сумішей поширюється поступово, відомо, що у пер. пол. XIX ст. в Європі вони не були широко розповсюджені. Однак, на кінець XIX ст. метод, що отримав назву «голландського», став загально визнаним (Марченко, 2018, с. 178–9).

У північній Європі подібні дублювання до початку XX ст. набули особливого розповсюдження. Ці адгезиви мали як переваги, так і недоліки. До останніх можна було віднести незворотність та вплив на зміну кольору та тональності живопису та ґрунту. Намагання удосконалити технологію дублювання на мастики привели західних спеціалістів до ряду технічних розробок без яких сьогодні важко уявити роботу реставратора живопису сьогодні.

Так для забезпечення якісного і рівномірного нагріву мастики було створено гарячий стіл (1946 р.) а в наступне десятиріччя стіл з вакуумним тиском (1955 р.) (Carmen F., Bria Jr., 1986, р. 7–11). Усвідомлюючи недоліки мастик на Заході проводили експерименти заміни натуральних воску та смол штучними аналогами. Ці синтетичні матеріали були введені в середині 1950-х рр.. Використання синтетичних восків і смол було спробою зменшити ефект потемніння традиційних сумішей воску і смоли, оскільки синтетичні матеріали блідніші. Крім того, можна було використовувати більш м'які воски, щоб зменшити тепло, необхідне для досягнення гарного результату (Carmen F., Bria Jr., 1986, р. 7–11).

У Радянському Союзі ще у 1960 рр. воскосмоляні мастики розглядали як передові та перспективні розробки. З 1961 р. на базі ВЦНДЛКР (Всесоюзна центральна науково-дослідна лабораторія з консервації та реставрації музейних цінностей) проводились випробування воскосмоляних адгезивів. Паралельно з цим дублювання на мастики активно розвивалось у закордонній реставраційній практиці. Там зокрема, вперше застосовують замість полотна склотканину. В поєднанні з воскосмоляною мастикою новий матеріал утворював прозорий дублювальний матеріал, що важливо в разі необхідності збереження оригінальних написів на звороті картини (Марченко, 2018, с. 178–180).

Ставлення до воскосмоляних мастик у світі стрімко змінювалось у 1970–1980 рр. У ряді

публікацій того періоду реставратори писали про недоліки матеріалу: віск змінює оптичні властивості живопису, ґрунту та основи, а адгезиви, що містять віск, сприяють розвитку значних пластичних деформацій, що протікають під дією власної ваги картин.

З огляду на вище зазначене, на конференції ІСОМ (Міжнародної Ради Музеїв) у 1975 році було прийнято рішення про заборону використання матеріалів що містять в складі віск для станкового олійного живопису. З другої половини 70-тих рр. використання воскосмоляних мастик поступово зменшується. Найдовше ці адгезиви використовували у Німеччині та Голандії (Марченко, 2018, с. 180–181).

Поступова відмова від воскосмоляних мастик та ряд недоліків натуральних полімерних адгезивів підштовхували дослідників до пошуків альтернатив у вигляді синтетичних полімерів. Ймовірно, перша спроба використання синтетичного матеріалу для дублювання відбулася в Європі у першій чверті XX ст. Це був полівінілацетат (ПВА). Його використання було предметом дискусій у 1930-их рр. в Європі.

Використання ПВА як клею для дублювання було вперше розглянуто в статті 1933 р. Геттенса і Стоута під назвою «Проблема клею для дублювання картин» (Carmen F., Bria Jr., 1986, р. 7–11). Вони провели експериментальні спостереження за фрагментами картин, здубльованими на різні модельні клеї, серед яких був і ПВА. В процесі подальших досліджень проводились експерименти емульсій ПВА, пластифікованих дибутилфталатом, а також розчини ПВА в толуолі. У 1953 році вище згадані дослідники констатували що ПВА не є придатним адгезивом для дублювання полотен, внаслідок крихкості клейової плівки та незворотності (Carmen F., Bria Jr., 1986, р. 7–11).

Наприкінці 1960-х років Гюстав Берже (1920–2006) почав свої дослідження в галузі термоклею для дублювання, який ще називають етилен вінілацетат Бергера або BEVA. Він відкрив власну студію та отримав свій перший грант на дослідження у 1967 році, а до 1969 року здублював перші картини на клей BEVA 371. За наступні 20 років BEVA стане найпоширенішим синтетичним клеєм для консервації картин у США, згідно з опитуванням, проведеним Геррі Хедлі. Бергер отримав принаймні шістьнадцять додаткових грантів на

дослідження та опублікував понад шістдесят статей (Obituary: Gustav Berger).

Beva – це суміш на основі сополімеру етилену і вінілацетату. Речовина безбарвна і прозора, її можна наносити і видаляти з пористих матеріалів без просочення. Її описували як стійку до пожовтіння і вона мала забезпечувати чудову адгезію і залишатися розчинною в розчинниках з низьким вмістом нафти. Beva є клеєм термоплавкого типу, отже він вимагає нагріву і тиску для забезпечення гарного з'єднання. Його можна використовувати з просоченням оригіналу або без нього. Перша публікація присвячена цьому полімеру з'являється в Бюлетені *IIC-AG* 1970 де він описується як новий клей для консолідації живопису, графіки і текстилю. Формула Beva була опублікована в препринтах Лісабонського конгресу *IIC* 1972 року (Berger, 1972, p. 613–629).

Також у препринтах Лісабонського конгресу *IC* 1972 року інший реставратор – Бернард Рабін (1923–2003) опублікував роботу присвячену іншому термоклею – PVA. Це суміш продуктів Union Carbide AYAA і AYAC, сам адгезив не є готовим продуктом, його реставратор готує сам перед використанням. Методика дублювання PVA схожа на методику Beva. Клей представлений Рабіном спочатку отримав більше застосування, ніж Beva у США. Однак було виявлено, що підкладки PVA стають крихкими з часом (Rabin, 1972, p. 631–635). Розчарування в PVA призводить до того що у пер. пол. 1980 рр. саме Beva швидко розповсюджується як в США, так і в Європі.

Серед альтернатив PVA та Beva на Заході треба звернути увагу на розробку Вішви Мехри, реставратора індійського походження з Амстердаму, який розробляв методику холодного синтетичного дублювання. Методика була покликана розв'язати проблему надмірного нагрівання живопису під час дублювання воскосмоляними мастиками, PVA та Beva. Мехра розробив вакуумний стіл для холодного дублювання, який став основним компонентом його методу. Після експериментів з різними клеями він зупинився на акриловій емульсії Plextol B-500, сополімері метил метакрилату/етил метакрилату, в якості адгезиву.

Першою публікацією Мехри був проміжний звіт для Комітету ІКОМ 1972 року де він представив чотири мате-

ріали як потенційні консоліданти: Bedacryl (полі (н-бутилметакрилат)); Plextol B-500; Plexisol (полі (н-бутилметакрилат)); і Mowital, (полі (вінілбутираль)). Перші два пройшли ретельні випробування, а останні два все ще перебували в процесі випробувань.

Через 3 роки експериментів на наступному засіданні ІКОМ (Венеція, 1975 р.) Мехра вже пропонував використовувати Plextol B-500. Він також представив свій стіл для холодної підкладки низького тиску, який створює тиск за рахунок руху повітря під поверхнею без створення вакууму. Plextol перед нанесенням загущувався гідроксіетилцелюлозою. Загущення клею допомагає знизити вміст вологи, дозволяючи при цьому наносити його на оригінал без значного проникнення клею. Оскільки клейова суміш містить воду цей тип дублювання отримав назву вологого (мокрого). Цей тип дублювання не потребує нагрівання. В той же час він дає дуже міцне з'єднання, особливо при нанесенні на обидві поверхні, що може мати як позитивні так і негативні аспекти. Зокрема, ускладнюється процедура роздублювання (Mehra, 1975, paper no. 75/11/5).

Паралельно з Мехрою у Данії шли альтернативні розробки Артура Кетната і Бента Хаке, які розробляли систему низькотемпературного термосплава з використанням іншої акрилової емульсії. Це був більш м'який полімер під назвою Plextol B-360, сополімер н-бутилметакрилату/метакрилату. Свої роботи дослідники опублікували 1976 року (Hаске, 1976; Ketnath, 1976). Методика Бента Хаке вимагала низьких рівнів тепла і мінімального тиску що робило її безпечною щодо впливу на шари твору живопису.

У наступні десятиліття вище згадані розробки на основі синтетичних полімерів зазнавали деяких доопрацювань. Зокрема було запропоновано наносити адгезив не вручну в рідкому стані на полотно та на тефлонові плівки, які зручно накласти на полотно з подальшим нагріванням та притисканням. Після чого плівка знімалась та накладалось дублююче полотно. Подібну методику розробляв Мехра на початку 1980 рр. з використанням Plextol B-360. (Mehra, 1981, p. 12–14). Адгезив BEVA з часом також почали виготовляти на плівці що значно спрощувало роботу реставратора та забезпечило розповсюдження BEVA.

Таким чином, можна констатувати що у 1970 рр. у США та Західній Європі було створено ряд методик дублювання на синтетичні адгезиви. Робилися спроби дублювань на синтетичний віск, Plextol B-500, Plextol B-360, Plexisol, BEVA. У період 1980–90 рр. до повсюдного вжитку серед усіх цих полімерів увійшли BEVA та Plextol B-360 (останній також відомий під маркою Lascaux HV-360). В якості дублюючих матеріалів в усіх вище згаданих методиках використовували синтетичні матеріали – склотканину з тефлоновим покриттям та без і тканину поліестер.

1970 рр. стали роками експериментів і для вітчизняної реставраційної школи, однак напрямки пошуків сильно відрізнялися від західних досліджень. Удосконалення методик дублювання у Радянському Союзі 1960–1970 рр. йшло двома шляхами. Перший напрямок це удосконалення традиційних дублювань на натуральні (тваринні) адгезиви. Другий це пошук синтетичних альтернатив серед вінілових полімерів.

Щодо першого напрямку то з сер. 60-тих рр. відбулася розробка єдиної рецептури на основі рибного (осетрового) клею. Удосконалення методики йшло шляхом підвищення пластичності клейової плівки, оскільки осетровий клей найбільш жорсткий серед усіх білкових адгезивів. У цих дослідженнях спеціалісти різних радянських наукових закладів прийшли до різних висновків. У ДЦХРМ (Державна центральна художньо-реставраційна майстерня) в якості пластифікатора для дублюючих клейових розчинів воліли використовувати ПВС (полівініловий спирт). Він виявився найкращим пластифікатором для осетрового клею у тих випадках, коли картини після проведеної реставрації передбачалося зберігати в умовах з підвищеною вологістю і температурою. У свою чергу співробітники ВЦНДЛКР не включили його в коло досліджуваних ними пластифікаторів. Вони досліджували органічні пластифікатори, що вже були відомі – глюкозу, сахарозу та мед. Результатом досліджень була рекомендація використовувати саме мед як найкращий пластифікатор (Марченко, 2018, с. 170–173).

До загальних висновків проведених робіт можна віднести кілька важливих тез:

– методи дублювання що дублюють з використанням осетрового клею не дають суцільного склеювання;

– нерівномірність клейового шва веде надалі до розшарування здубльованих полотен, особливо за несприятливих умов зберігання і транспортування;

– мед як пластифікатор виправдовує своє призначення;

– механічна обробка поверхні авторського полотна перед дублюванням необхідна;

– проведення шліхтування і дезапретування дублювальної тканини залишалось дискусійним.

Основною рекомендацією для подальших досліджень тоді були роботи зі збільшення пастозності клейових плівок, висувалося припущення, що це можна зробити шляхом використання органічного або мінерального наповнювача, дослідники резюмували що тільки за цих умов методика стане повноцінною. У наступні десятиліття зазначені дослідження так і не були проведені і сучасна методика дублювання, що використовується в пострадянських країнах, в основних положеннях відповідає розробці 60-тих рр., викладеній у підручнику з реставрації станкового олійного живопису від 1977 р. (Горін, Черкасова, 1977, с. 113–132).

Розглядаючи питання використання синтетичних адгезивів в радянський період, слід зазначити що основні дослідження та напрацювання методик на їх основі відносяться до 1960–70 рр. Експерименти проводились з полівінілбутіралем (ПВБ) та полівініловим спиртом (ПВС). В результаті ПВС став вважатись найкращим і розроблена на його основі методика почала поступово впроваджуватись у практику. Однак цей адгезив так і не став основним в радянській та пострадянській реставрації, хоча мав ряд переваг в порівнянні з осетровим клеєм. Пояснити цей факт можна легко якщо розуміти етичну парадигму наукової реставрації радянської школи реставрації. У реставраційній спільноті побутувало несприйняття нових, раніше не відомих матеріалів. Реставратори не знали як ці матеріали будуть впливати на стан живопису в майбутньому в той час, як традиційні адгезиви вважались знайомими та тому більш прогнозованими.

Висновки та перспективи досліджень. Дослідження історичної еволюції адгезивів у реставрації живопису виявляє чіткі регіональні відмінності та технологічні тенденції.

До 1970-х років у реставраційній практиці існували природні адгезиви, при цьому спостерігалась виразна регіональна специфіка: для пострадянського простору характерне використання тваринних клеїв (особливо осетрового), тоді як у Західній та Центральній Європі переважали рослинні клеї та воскосмоляні мастики. В рамках дослідження встановлено що значний технологічний прорив відбувся у 1970-х роках, коли з'явилися перші синтетичні адгезиви. Цей період характеризувався експериментами з різними вініловими полімерами. У США та Західній Європі було розроблено низку синтетичних матеріалів, серед яких найбільшого поширення набули BEVA та Plextol B-360 (Lascaux HV-360). Ці розробки супроводжувались ство-

ренням спеціального обладнання – вакуумних столів та систем низькотемпературного дублювання. Для радянської школи в цей період найбільш типовим став полівініловий спирт. 1980–1990 рр. ознаменувалися технологічним удосконаленням методик нанесення синтетичних адгезивів на Заході і зупинкою розробок у радянській та пострадянській реставрації. Що призвело до технологічного відставання вітчизняної школи у порівнянні з Заходом. Тому найбільш перспективними роботами у майбутньому в царині дублювання живопису є розробки по пластифікації та підвищенню пастозності натуральних білкових клеїв з одного боку та подальші розробки з галузі синтетичних вінілів з іншого боку.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Горін І., Черкасова З. Реставрація творів станкового олійного живопису. Навчальний посібник. Мистецтво, 1977. 223 с.
2. Марченко І. Розвиток методів та засобів консервації пам'яток станкового живопису в художніх музеях України у радянський період : дис. ... канд. іст. наук : 26.00.05. Київ, 2018. 247 с.
3. Марченко І. Історія використання деяких тваринних клеїв в реставрації станкового живопису. *Молодий учений. Науковий журнал*. 2015. (2(17)). С. 32–36.
4. Тимченко Т. Р. Методи захисту основ станкового живопису. Історія та сучасні технології. Київ: Тризуб, 2015. 98 с.
5. Тимченко Т. Р. Еволюція методів дублювання станкового живопису. *Музеї та реставрація у контексті збереження культурної спадщини. Актуальні виклики сучасності*. Матеріали міжнародної науково-практичної конференції, м. Київ, 2016, С. 175–79.
6. Ackroyd P., Phenix A., Villers C. Not lining in the twenty-first century: attitudes to the structural conservation of canvas paintings. *The conservator*. 2002. no. 26. P. 14–23.
7. Berger G. Formulating Adhesive for the Conservation of Paintings. *Conservation of Paintings and the Graphic Arts*. 1972. IIC Lisbon Congress, P. 613–629.
8. Carmen F., Bria Jr. The History of the Use of Synthetic Consolidants and Lining Adhesives. *WAAC. Newsletter*. 1986. Vol. 8, no. 1, Jan. P. 7–11.
9. Hacke B. A Low-Pressure Apparatus for the Treatment of Paintings. *Meolelelser om Konserverln*. 1976. Vol 2, no. 7–8, P. 199–222.
10. Ketnath A. Acrylic Resins for the Conservation of Paintings on Canvas with the Use of the 'Heat Seal' Method. *Medolelelser om Konservering*. 1976. Vol. 2, no. 7–8, P. 223–235.
11. Mehra V. Comparative Study of Conventional Relining Methods and Materials and Research Towards Their Improvement. *Interim Report to the ICOM Committee for Conservation. 4th Triennial Meeting, Venice*. 1975. Paper no. 75/11/5.
12. Mehra V. The cold lining of paintings. *The Conservator*. 1981. No. 5, P. 12–14.
13. Obituary: Gustav Berger URL: <https://www.iiconservation.org/news/obituary-gustav-berger> (дата звернення: 15.12.2024).
14. Rabin B. A Poly (Vinyl Acetate) Heat-Sealing Adhesive for Lining. *Conservation of Painting and the Graphic Arts, IIC Lisbon Congress*, 1972. P. 631–635.

REFERENCES:

1. Horin, I. Cherkasova, Z. (1977). Restavratsiia tvoriv stankovoho oliinoho zhyvopysu. Navchalnyi posibnyk [Restoration of works of easel oil painting. Study guide]. *Mystetstvo*. 223 [in Ukrainian].
2. Marchenko, I. (2018) Rozvytok metodiv ta zasobiv konservatsii pamiatok stankovoho zhyvopysu v khudozhnikh muzeiakh Ukrainy u radianskyi period [Development of methods and means of conservation of easel painting monuments in art museums of Ukraine in the Soviet period] dys. kand. ist. nauk :26.00.05. Kyiv. 247 [in Ukrainian].

3. Marchenko, I. (2015) Istoriiia vykorystannia deiakykh tvarynnykh kleiv v restavratsii stankovoho zhyvopysu. [The history of the use of some animal glues in the restoration of easel painting] *Molodyi uchenyi. Naukovyi zhurnal.* (2(17)). 32–36 [in Ukrainian].
4. Tymchenko, T. R. (2015) Metody zakhystu osnov stankovoho zhyvopysu. Istoriiia ta suchasni tekhnolohii. [Methods of protecting the basics of easel painting. History and modern technologies.] Kyiv, 98 [in Ukrainian].
5. Tymchenko, T. R. (2016) Evoliutsiia metodiv dubliuvannia stankovoho zhyvopysu. [Evolution of methods of duplicating easel painting.] *Muzei ta restavratsiia u konteksti zberezhennia kulturnoi spadshchyny. Aketualni vyklyky suchasnosti. Materialy mizhnarodnoi naukovo-praktychnoi konferentsii*, m. Kyiv. 175–79 [in Ukrainian].
6. Ackroyd, P., Phenix, A., Villers, C. (2002) Not lining in the twenty-first century: attitudes to the structural conservation of canvas paintings. *The conservator*, 26, 14–23. [in English].
7. Berger, G. (1972) Formulating Adhesive for the Conservation of Paintings. *Conservation of Paintings and the Graphic Arts. IIC Lisbon Congress*, 613–629 [in English].
8. Carmen, F., Bria, Jr. (1986) The History of the Use of Synthetic Consolidants and Lining Adhesives. *WAAC. Newsletter*, Vol. 8, 1, 7–11 [in English].
9. Hacke, B.(1976) A Low-Pressure Apparatus for the Treatment of Paintings. *Meolelelser om Konserverln.* Vol 2, 7–8, 199–222 [in English].
10. Ketnath, A.(1976) Acrylic Resins for the Conservation of Paintings on Canvas with the Use of the ‘Heat Seal’ Method. *Medolelelser om Konservering*, Vol. 2, 7–8, 223–235 [in English].
11. Mehra, V.(1975) Comparative Study of Conventional Relining Methods and Materials and Research Towards Their Improvement. *Interim Report to the ICOM Committee for Conservation. 4th Triennial Meeting, Venice*, Paper no. 75/11/5 [in English].
12. Mehra, V. (2981) The cold lining of paintings. *The Conservator*, 5, 12–14 [in English].
13. Obituary: Gustav Berger URL. Retrieved from <https://www.iiconservation.org/news/obituary-gustav-berger>). [in English]
14. Rabin, B.(1972) A Poly (Vinyl Acetate) Heat-Sealing Adhesive for Lining. *Conservation of Painting and the Graphic Arts, IIC Lisbon Congress*, 631–635. [in English]

УДК 7.01-7.09

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-18>**Андрій МАТІОС***аспірант кафедри мистецтвознавчої експертизи, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корп. 15, м. Київ, Україна, 01015***ORCID:** 0000-0002-5884-2505

Бібліографічний опис статті: Матіос, А. (2024). Міжнародне гуманітарне право на захисті культурних цінностей. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 132–142, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-18>

МІЖНАРОДНЕ ГУМАНІТАРНЕ ПРАВО НА ЗАХИСТІ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ

Актуальність теми дослідження. Стрімке зростання збройних конфліктів у двадцять першому столітті становить все більшу та багатогранну загрозу для збереження світової культурної спадщини. Міжнародне гуманітарне право (МГП), ретельно розроблена система для пом'якшення людських втрат під час війни, відіграє ключову роль у захисті культурних цінностей. Попри це, практичне застосування та неухильне дотримання цих ретельно прописаних захисних норм постійно стикаються зі значними, багатовимірними викликами. Скрупульозне дослідження поширеного, систематичного знищення, що включає навмисне стирання з лиця землі та масове розграбування безцінних культурних об'єктів, артефактів та архівних сховищ, виявляє не лише забруднення матеріальних літописів людської діяльності. Ці кричущі порушення завдають не матеріальної, але глибоко руйнівної шкоди, фрагментуючи колективну ідентичність та безповоротно роз'їдаючи історичну пам'ять постраждалих громад. Такі руйнування неминуче гальмують зусилля, спрямовані на примирення та встановлення міцного миру. Отже, це наукове дослідження є глибоко актуальним для вирішення нагальних завдань, що постають перед міжнародною спільнотою: посилення механізмів захисту культурної власності, залученої у вир збройних конфліктів; беззастережне забезпечення відповідальності за всі правопорушення; та послідовне плекання непохитної глобальної культури, що ґрунтується на непохитній повазі до культурної гетерогенності та неподільної спадщини людства.

Мета дослідження. Центральною метою цього дослідження є ґрунтовний аналіз правових рамок у рамках міжнародного гуманітарного права (МГП), розроблених для захисту культурної власності під час збройних конфліктів. Цей аналіз не лише висвітлить сильні та слабкі сторони чинного режиму МГП, але й дослідить практичні проблеми, що виникають при його застосуванні, як свідчать сучасні випадки знищення та розкрадання культурної спадщини. Важливою метою є оцінка ефективності встановлених механізмів моніторингу, дотримання та правозастосування, з особливим акцентом на ролі державних суб'єктів та міжнародних органів. Більше того, на основі представленого аналізу, ця стаття має на меті запропонувати дієві рекомендації для вдосконалення системи захисту, посилення дотримання положень МГП та забезпечення більш рішучої та ефективною міжнародної стратегії протидії загрозам культурним цінностям під час воєнних дій.

Методологія. У цьому дослідженні застосовується багатогранний методологічний підхід, що поєднує доктринальний правовий аналіз, якісне дослідження конкретних випадків та емпіричні дослідження в зонах, уражених конфліктами. Доктринальне дослідження використовується для визначення нормативних параметрів та обсягу захисту культурної власності, як це визначено у відповідних міжнародних договорах (наприклад, Гаазька конвенція 1954 року), звичаєвому міжнародному праві та відповідних судових рішеннях. Якісний аналіз конкретних випадків вивчає різноманітні збройні конфлікти, щоб отримати уявлення про практичне застосування та недоліки у захисті культурних ресурсів. Особлива увага буде приділена конфліктам в Україні, Сирії, Малі та Афганістані для порівняльного аналізу умов. Джерела для аналізу конкретних випадків включають звіти, створені ООН, документацію державних органів, звіти про розслідування, підготовлені неурядовими організаціями (НУО), а також свідчення. Дані синтезуються та обробляються з використанням емпіричних методологій. Такі підходи включають оцінку за допомогою супутникових знімків та археологічних досліджень з паралельним акцентом на інтеграції даних інтерв'ю, отриманих від тих зацікавлених сторін та фахівців зі спадщини, які найбільше постраждали в оспорюваних географічних регіонах. У сукупності ці методи забезпечують міцну основу для встановлення закономірностей як у захисті, так і у знищенні.

Результати. Дослідження виявляє складну та часто суперечливу картину ефективності МГП у захисті культурної власності. Хоча нормативно-правова база є добре встановленою, з надійним набором правил, закріплених у таких договорах, як Гаазька конвенція про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту 1954 року та два протоколи до неї, практичне застосування та дотримання цих норм залишаються непослідовними та неадекватними. Аналіз прикладів демонструє, що культурна спадщина продовжує бути навмисною цілью та зазнавати побічних збитків під час збройних конфліктів, а винуватці рідко притягуються до відповідальності.

Наукова новизна. Це дослідження вносить новий внесок у міжнародне гуманітарне право (МГП) та захист культурної спадщини. Поєднуючи доктринальний аналіз та аналіз конкретних випадків, воно пропонує зважену

оцінку забезпечення безпеки культурної власності під час збройного конфлікту. Дослідження пропонує концептуальну основу, досліджуючи взаємозв'язок між захистом культурної спадщини, міжнародним кримінальним правосуддям та миробудуванням, та наголошує на цілісному, інтегрованому підході.

Практична значимість. Результати дослідження мають суттєве практичне значення для політиків, міжнародних організацій та фахівців зі спадщини. Дослідження надає конкретні рекомендації щодо посилення правової бази МГП та вдосконалення механізмів дотримання. Ці рекомендації включають сприяння загальній ратифікації та імплементації Гаазької конвенції 1954 року та протоколів до неї, посилення ролі міжнародних кримінальних трибуналів у переслідуванні злочинів проти культурної спадщини, а також інвестування в ініціативи зі збереження спадщини на рівні громад. На практиці отримані моделі можуть бути інтегровані з механізмом швидкого реагування ЮНЕСКО для захисту культурної спадщини, що перебуває під загрозою.

Висновки. Міжнародне гуманітарне право відіграє важливу роль у захисті культурної власності під час збройних конфліктів, проте його ефективність обмежена проблемами імплементації та забезпечення дотримання. Посилення режиму захисту вимагає багатостороннього підходу, який охоплює як нормативні, так і практичні аспекти МГП, сприяє розширенню співпраці між державами та міжнародними організаціями. Зрештою, захист культурної власності полягає в забезпеченні збереження спільної історії, пам'яті та ідентичності людства, сприяючи побудові сталого миру.

Ключові слова: Міжнародне гуманітарне право, культурна спадщина, збройний конфлікт, захист культурної власності, воєнні злочини, Гаазька конвенція, знищення спадщини, миробудування, міжнародна співпраця.

Andrii MATIOS

Postgraduate student, Department of Art Expertise, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, 9 Lavrska Str., Building 15, Kyiv, Ukraine, 01015

ORCID: 0000-0002-5884-2505

To cite this article: Matios, A. (2024). Mizhnarodne humanitarne pravo na zakhysti kulturnykh tsinnostey [International humanitarian law in the protection of cultural property]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 132–142, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-18>

INTERNATIONAL HUMANITARIAN LAW IN THE PROTECTION OF CULTURAL PROPERTY

Relevance of the topic: The burgeoning landscape of armed conflict in the twenty-first century presents an intensifying and multifaceted threat to the preservation of global cultural heritage. The intricacies inherent within international humanitarian law (IHL), a framework painstakingly constructed to alleviate the human cost of warfare, demonstrably assume a paramount function in shielding cultural assets. Despite this foundational role, the practical implementation and rigorous enforcement of these meticulously crafted protective statutes perennially encounter significant, multi-dimensional challenges. Scrupulous investigation into the widespread, systematic depredation, encompassing deliberate acts of obliteration and widespread looting of invaluable cultural sites, artifacts, and archival repositories reveals not merely an effacement of the material chronicles of human endeavor. These egregious violations inflict intangible but profoundly debilitating harms, fragmenting the collective identity, and irrevocably corroding the historical memory of affected communities. Such devastation inexorably impedes efforts toward reconciliation and the establishment of durable peace. Consequently, this present scholarly endeavor asserts its profound and acute relevance in addressing the critical imperatives that now confront the international community: enhancing protective mechanisms for cultural property embroiled in the throes of armed conflict; unequivocally promoting accountability for all transgressions; and assiduously fostering an unassailable global culture firmly predicated on an unwavering respect for cultural heterogeneity and the indivisible legacy of human patrimony.

Purpose of the research: The central objective of this research is a thorough examination of the legal frameworks within International Humanitarian Law (IHL) that are designed for safeguarding cultural property amidst the exigencies of armed conflicts. This analysis will not only elucidate the strengths and weaknesses of the existing IHL regime but will also delve into the practical challenges encountered in its application, as evidenced by contemporary cases of cultural heritage destruction and pilferage. A significant aim is to assess the effectiveness of established mechanisms for monitoring, compliance, and enforcement, particularly focusing on the role of state actors and international bodies. Moreover, based upon the analysis presented, this article aims to offer actionable recommendations for augmenting the protective framework, reinforcing the adherence to IHL provisions, and securing a more resolute and efficient international strategy to counter the threats to cultural assets during hostilities.

Methodology: The present study employs a multi-faceted methodological approach, integrating doctrinal legal analysis, qualitative case study examinations, and empirical investigations within conflict-affected zones. Doctrinal research is employed to elucidate the normative parameters and scope of cultural property protection as defined in pertinent international treaties (e.g. Hague Convention of 1954), customary international law, and relevant jurisprudential pronouncements. Qualitative case study analyses examine diverse armed conflicts to glean insight

regarding on-the-ground implementations and failures to protect cultural resources. Specific attention will be placed on conflicts in Ukraine, Syria, Mali, and Afghanistan to permit cross-comparative analyses of conditions. Sources for the case studies include UN-generated reports, state governmental documentation, investigative reports drafted by Non-Government Organizations (NGO), as well as testimonial records. Data is synthesized and processed utilizing empirical methodologies. Such approaches involve assessments via satellite imagery and archaeological surveys with a parallel emphasis on the integration of interview data obtained from those stakeholders and heritage specialists most proximately affected within contested geographies. In aggregate these methods offer strong grounds for establishing patterns in both protections and destruction.

Results: The research reveals a complex and often contradictory picture of IHL's effectiveness in protecting cultural property. While the normative framework is well-established, with a robust set of rules enshrined in treaties such as the 1954 Hague Convention for the Protection of Cultural Property in the Event of Armed Conflict and its two Protocols, the practical implementation and enforcement of these norms remain inconsistent and inadequate. The analysis of case studies demonstrates that cultural heritage continues to be deliberately targeted and collaterally damaged during armed conflicts, and perpetrators are rarely held accountable.

Novelty: This research provides a novel contribution to International Humanitarian Law (IHL) and cultural heritage protection. Integrating doctrinal analysis, case studies it offers a nuanced assessment of safeguarding cultural property during armed conflict. The research advances a conceptual framework—exploring the interplay between cultural heritage protection, international criminal justice, and peacebuilding—and emphasizes a holistic, integrated approach.

Practical significance: The research findings have significant practical implications for policymakers, international organizations, and heritage professionals. The study provides concrete recommendations for strengthening the legal framework of IHL and enhancing compliance mechanisms. These recommendations include promoting universal ratification and implementation of the 1954 Hague Convention and its Protocols, strengthening the role of international criminal tribunals in prosecuting cultural heritage crimes, and investing in community-based heritage preservation initiatives. In practice, the models generated can be integrated with UNESCO's rapid-response mechanism to safeguard cultural heritage at risk.

Conclusion. International humanitarian law plays a vital role in the protection of cultural property in armed conflict, yet its effectiveness is constrained by challenges of implementation and enforcement. Strengthening the protective regime requires a multi-pronged approach that addresses both the normative and practical dimensions of IHL, fosters greater cooperation among states and international organizations. Ultimately, the protection of cultural property is about safeguarding the shared history, memory, and identity of humanity, contributing to the construction of sustainable peace.

Key words: International Humanitarian Law, Cultural Heritage, Armed Conflict, Cultural Property Protection, War Crimes, Hague Convention, Destruction of Heritage, Peacebuilding, Accountability, Cultural Diversity.

Актуальність теми дослідження. Збереження культурної спадщини в умовах збройних конфліктів є одним з нагальних викликів сучасності. Міжнародне гуманітарне право (МГП), покликане мінімізувати страждання під час війни, відіграє ключову роль у захисті культурних цінностей. Руйнування та пошкодження об'єктів культурної спадщини не лише завдає непоправної шкоди історичній пам'яті та ідентичності народів, але й підриває основи для сталого миру та розвитку. Зростаюча кількість збройних конфліктів, у тому числі й гібридного характеру, актуалізує потребу в поглибленому дослідженні та посиленні механізмів захисту культурних цінностей в рамках МГП. Тематика дослідження органічно вписується в наукові тренди, спрямовані на вивчення ефективності міжнародно-правових норм та їхньої адаптації до сучасних викликів.

Постановка проблеми. Незважаючи на існування розгалуженої системи норм МГП, що забороняють напади на культурні цінності, на практиці ми спостерігаємо їхнє систематичне

порушення. Виникає питання щодо ефективності імплементації та застосування цих норм. Проблематика полягає в ідентифікації прогалин у правовому регулюванні, визначенні факторів, що сприяють порушенням, та розробці дієвих механізмів забезпечення дотримання МГП у сфері захисту культурних цінностей. Вирішення цієї проблеми має важливе значення для запобігання культурним втратам, збереження світової культурної спадщини та забезпечення сталого миру.

Останні дослідження та публікації. Збереження культурної спадщини людства під час збройних конфліктів – це не лише нагальна потреба сучасності, а й фундаментальне завдання міжнародного гуманітарного права (МГП). Руйнування та пошкодження об'єктів культурної спадщини не тільки завдають непоправної шкоди історичній пам'яті та ідентичності народів, а й підривають основи для сталого миру та розвитку. Актуальність цієї проблематики зростає в умовах збільшення кількості збройних конфліктів, у тому числі гібридного характеру.

Останні дослідження та публікації, присвячені цій проблематиці, засвідчують неоднозначну картину. З одного боку, існує розвинена система норм МГП, спрямованих на захист культурних цінностей. Як зазначає Лаврут, культура є невід'ємною складовою ідентичності народу, а її руйнування «завдає глибокої рани національній свідомості» (Лаврут, б.д.). Бусол, аналізуючи практику держав, підкреслює тісний зв'язок між ідеями захисту культурних цінностей та правом війни, посиляючись на рішення Нюрнберзького трибуналу, який визнав деякі положення Гаазької конвенції 1907 року загальноновизнаними нормами міжнародного права (Ангеловська, 2021, с. 57).

З іншого боку, емпіричні дані свідчать про систематичне порушення цих норм. Зокрема, дослідження Української Гельсінської спілки з прав людини на сході України виявило тривожну тенденцію руйнування музеїв, бібліотек та архітектурних пам'яток (Лаврут, б.д.). Ці випадки, за словами Джеймса Хоупа, директора Місії USAID в Україні, демонструють розрив між декларативними нормами та їх реалізацією на практиці (Лаврут, б.д.). Франческо Франчіоні, зосереджуючись на сучасних викликах, пов'язаних із захистом культурних цінностей, аналізує специфіку неміжнародних збройних конфліктів та боротьби з тероризмом. Проте, незважаючи на значний обсяг досліджень, залишається відкритим питання щодо адаптації норм МГП до гібридних війн та нових видів озброєнь, а також щодо підвищення ефективності механізмів відповідальності.

Потреба у поглибленому дослідженні та посиленні механізмів захисту культурних цінностей в рамках МГП зумовлена не лише сучасними викликами, а й недостатньою ефективністю існуючих норм та механізмів. Ангеловська (Ангеловська, 2021, с. 204) наголошує на необхідності збалансованого підходу, що поєднує вивчення історичних прецедентів, правових норм та емпіричного досвіду. Саме такий підхід дозволить глибше зрозуміти складність проблеми та розробити ефективні стратегії для її вирішення.

Мета статті. Метою даної статті є комплексний аналіз правових механізмів захисту культурних цінностей в рамках міжнародного гуманітарного права, виявлення прогалин та слабких місць у їхньому застосуванні, а також форму-

лювання рекомендацій щодо посилення ефективності захисту культурної спадщини під час збройних конфліктів. Стаття поглиблює розуміння викликів, що постають перед МГП у контексті захисту культурних цінностей, та пропонує практичні шляхи їх вирішення, зокрема шляхом удосконалення правових норм, посилення механізмів моніторингу та забезпечення відповідальності за порушення.

Виклад основного матеріалу дослідження. Міжнародне гуманітарне право (МГП), що виникло з нагальної потреби захисту жертв війни, еволюціонувало, розширюючи сферу свого застосування на захист культурних цінностей. Цей розвиток є закономірним, адже культура є невід'ємною складовою ідентичності народу, його історичної пам'яті та майбутнього. Руйнування культурних об'єктів спричиняє не тільки матеріальні збитки, але й завдає глибокої рани національній свідомості, фактично зазіхаючи на саме існування народу (Лавров, б.д.).

Аналіз практики держав, проведений Бусол, демонструє тісний зв'язок між ідеями захисту культурних цінностей та правом війни. Нюрнберзький трибунал, розглядаючи воєнні злочини, наголосив, що окремі положення Гаазького положення 1907 року вже на той час були загальноновизнаними нормами міжнародного права. Це свідчить про поступове формування консенсусу щодо неприпустимості знищення культурних об'єктів під час збройних конфліктів (Ангеловська, 2021, с. 57).

Ефективний захист культурних цінностей вимагає збалансованого підходу, що поєднує дослідження історичних прецедентів, правових норм та емпіричного досвіду (Ангеловська, 2021, с. 204).

На жаль, практика свідчить, що під час збройних конфліктів культурні цінності часто стають об'єктами цілеспрямованого знищення або пошкодження. Дослідження, проведене Українською Гельсінською спілкою з прав людини на прикладі конфлікту на сході України, виявило тривожну тенденцію: музеї, бібліотеки, пам'ятки архітектури зазнають руйнувань, що є не лише статистичними даними, а й свідченням культурної трагедії та втрати безцінної спадщини (Лаврут, б.д.).

Міжнародне гуманітарне право (МГП) чітко артикулює принципи захисту культурних цінностей, забороняючи їх навмисне знищення,

пошкодження та розграбування. Нормативно-правову базу в цій сфері становить Гаазька конвенція 1954 року, яка встановлює чіткі механізми захисту та превентивні заходи. Однак, як зазначає Джеймс Хоуп, директор Місії USAID в Україні, практика свідчить про систематичне та цілеспрямоване знищення українських культурних пам'яток з боку Росії, що підкреслює розрив між декларативними нормами та їхньою реальною імплементацією (Лаврут, б.д.).

Аналіз ефективності імплементації МГП вказує на необхідність посилення механізмів моніторингу, розслідування та притягнення до відповідальності винних у порушенні норм захисту культурних цінностей. Крім того, Гаазька конвенція передбачає створення спеціальних зон захисту та зобов'язує держави-учасниці вживати заходи для збереження культурних цінностей на національному рівні, що потребує розробки та впровадження відповідних законодавчих та інституційних механізмів (Пупишева, 2023, с. 19).

Вагому роль у захисті культурної спадщини відіграють міжнародні організації, зокрема ЮНЕСКО. Їхня діяльність спрямована на сприяння імплементації МГП, надання допомоги у відновленні пошкоджених культурних об'єктів та проведення освітніх програм з метою підвищення обізнаності про важливість збереження культурної спадщини (Пупишева, 2023, с. 17). Подальші дослідження в цій сфері мають бути спрямовані на вивчення ефективності існуючих механізмів захисту, розробку нових підходів та посилення міжнародної співпраці для забезпечення належного захисту культурних цінностей під час збройних конфліктів.

Одним з найбільш яскравих прикладів порушення норм МГП є руйнування пам'яток античної Пальміри в Сирії терористичною організацією «Ісламська Держава», а також пошкодження численних об'єктів культурної спадщини в Україні внаслідок збройної агресії Російської Федерації. Ці випадки демонструють не лише зневагу до норм міжнародного права, але й цілеспрямовану спробу знищення культурної ідентичності як складової стратегії ведення війни.

Для підвищення ефективності захисту культурних цінностей необхідним є комплексний підхід, що передбачає як вдосконалення існуючих механізмів імплементації МГП, так і роз-

робку та впровадження превентивних заходів. Зокрема, перспективним напрямком є активізація діяльності Міжнародного кримінального суду у розслідуванні та переслідуванні воєнних злочинів, пов'язаних з посяганням на культурну спадщину. Посилення міжнародної співпраці в цій сфері, включаючи обмін інформацією та екстрадицію підозрюваних, також є важливим кроком на шляху до забезпечення відповідальності за порушення норм МГП.

Історичні пам'ятки часто використовуються збройними формуваннями як укриття, а музеї та інші культурні установи – як склади зброї, що перетворює їх на легітимні цілі для атак. Не менш гострою є проблема умисного знищення культурних об'єктів як акту тероризму та пропаганди, що підтверджується численними випадками руйнування історичних пам'яток в Іраку та Сирії (Мануїлова, 2022, с. 442).

Окремої уваги заслуговує проблема незаконного обігу культурних цінностей, який є не лише джерелом фінансування терористичних організацій та організованої злочинності, але й підживлює конфлікти. Хоча Гаазька конвенція 1954 року про захист культурних цінностей під час збройного конфлікту забороняє вивезення культурних цінностей з окупованих територій та передбачає механізми їх повернення, практична реалізація цих положень стикається з численними труднощами, пов'язаними з ідентифікацією артефактів, доведенням факту їх незаконного вивезення та забезпеченням виконання рішень міжнародних судів (Мануїлова, 2022, с. 444).

Захист культурної спадщини в періоди збройних конфліктів є одним із фундаментальних аспектів міжнародного гуманітарного права (МГП). Нормативно-правова база, представлена Гаазькою конвенцією 1954 року та Додатковими протоколами до Женевських конвенцій 1977 року, чітко окреслює зобов'язання держав щодо збереження культурних цінностей та заборони їх руйнування, вандалізму та мародерства (Юрко та ін., 2022, с. 24). Проте, як свідчить емпіричний досвід, імплементація цих норм на практиці стикається з численними викликами.

Довгий час дискурс навколо захисту культурної спадщини в умовах війни мав переважно теоретичний характер, базуючись на аналізі історичних прецедентів, таких як конфлікти в Югославії, Афганістані та Іраку. Однак,

збройна агресія Російської Федерації проти України, що розпочалася у 2014 році та набула повномасштабного характеру у 2022 році, надала трагічні, але водночас цінні емпіричні дані для дослідження цієї проблеми (МЕЛЬНИЧЕНКО, 2024, с. 55). Анексія Криму та окупація частини східних та південних регіонів України супроводжувалися не лише військовими діями, але й систематичним знищенням та розграбуванням об'єктів української культурної спадщини. Це дозволяє перейти від абстрактних теоретизувань до конкретного аналізу ефективності існуючих механізмів захисту та виявлення прогалин у їх застосуванні.

Окремим аспектом, що заслуговує на увагу, є використання інформаційних технологій як інструменту впливу на культурну спадщину в умовах конфлікту. Маніпуляції та дезінформація можуть використовуватися для спотворення історичної правди, виправдання агресивних дій та створення умов для знищення культурних цінностей (Мануїлова, 2022, с. 442). Це підкреслює необхідність розробки комплексних стратегій захисту культурної спадщини, що включають не лише правові та військові аспекти, але й заходи з протидії інформаційній війні та забезпечення об'єктивного висвітлення подій.

Аналіз випадків руйнування культурних об'єктів під час російсько-української війни свідчить про нагальну потребу в посиленні міжнародного співробітництва та вдосконаленні механізмів застосування норм МГП (Юрко та ін., 2022, с. 23). Це включає в себе не тільки підвищення ефективності моніторингу та документування випадків пошкодження або знищення культурних цінностей, але й розробку дієвих механізмів притягнення до відповідальності осіб, винних у порушенні норм МГП. Важливим аспектом є також посилення превентивних заходів, спрямованих на захист культурної спадщини ще до початку збройного конфлікту, зокрема, шляхом створення цифрових архівів та баз даних, а також проведення навчань для військовослужбовців та цивільного населення з питань захисту культурних цінностей.

Сучасне міжнародне гуманітарне право (МГП) приділяє значну увагу захисту культурних цінностей під час збройних конфліктів, розглядаючи їх як невід'ємну складову спад-

щини людства. Нормативно-правова база, що регулює цю сферу, представлена низкою міжнародних договорів, серед яких ключове місце посідає Гаазька конвенція про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту 1954 року. Конвенція встановлює дуалістичну систему захисту, що охоплює як превентивні заходи в мирний час, так і заборони на використання культурних цінностей у військових цілях та напади на них під час конфлікту. Проте, як показує практика, імплементація цих норм стикається з суттєвими викликами, що актуалізує потребу в посиленні міжнародних зусиль для забезпечення ефективного захисту культурної спадщини.

Гаазька конвенція визначає два основних вектори захисту: позитивний, що зобов'язує держави-учасниці вживати заходи для підготовки до захисту культурних цінностей ще в мирний час, та негативний, що встановлює заборону на використання таких цінностей у військових цілях, а також на здійснення нападів на них. Однак, український досвід свідчить про наявність суттєвих прогалин в імплементації цих норм. (МЕЛЬНИЧЕНКО, 2024, с. 1).

Положення Гаазької конвенції знаходять своє подальше розвиток та конкретизацію в додаткових протоколах до Женевських конвенцій та Римському статуті Міжнародного кримінального суду. Ці документи не лише розширюють перелік захищених об'єктів, але й встановлюють індивідуальну кримінальну відповідальність за найтяжчі злочини проти культурних цінностей. Прикладом успішного притягнення до відповідальності за такі злочини є справа «Прокурор проти Павле Стругара» в Міжнародному трибуналі щодо колишньої Югославії, де обвинувачений був засуджений за напад на об'єкт всесвітньої спадщини ЮНЕСКО (МЕЛЬНИЧЕНКО, 2024, с. 28). Цей прецедент підтверджує можливість ефективного застосування міжнародного права для захисту культурних цінностей та притягнення до відповідальності винних осіб.

Важливу роль у забезпеченні захисту культурних цінностей відіграє Організація Об'єднаних Націй з питань освіти, науки і культури (ЮНЕСКО). ЮНЕСКО сприяє ратифікації та імплементації відповідних міжнародних договорів, надає технічну допомогу державам-учасницям та здійснює моніторинг стану

культурної спадщини. Співпраця ЮНЕСКО з Міжнародним комітетом Червоного Хреста (МКЧХ), закріплена Меморандумом про взаєморозуміння, сприяє підвищенню обізнаності та розбудові потенціалу в цій сфері (МЕЛЬНИЧЕНКО, 2024, с. 63).

На жаль, попри існуючі правові механізми, культурні цінності залишаються вразливими під час збройних конфліктів. За даними ЮНЕСКО, внаслідок повномасштабного вторгнення Російської Федерації в Україну, пошкоджено або зруйновано понад 150 об'єктів культурної спадщини (МЕЛЬНИЧЕНКО, 2024, с. 16). Цей факт свідчить про системність та масштабність руйнувань, що вимагає негайних та скоординованих зусиль міжнародної спільноти для їх припинення та забезпечення відповідальності винних.

Міжнародне гуманітарне право, зокрема Гаазька конвенція про захист культурних цінностей під час збройного конфлікту 1954 року, встановлює чіткі зобов'язання держав щодо збереження культурної спадщини. Конвенція передбачає як превентивні заходи, що зобов'язують держави готуватися до захисту культурних цінностей ще в мирний час, так і заборону використання цих об'єктів у військових цілях та здійснення нападів на них. Однак, як показує практика, імплементація цих норм залишається проблематичною.

Аналіз українського досвіду, зокрема в контексті російської агресії, свідчить про грубі порушення норм міжнародного гуманітарного права. Російська Федерація, як сторона Гаазької конвенції, не лише не виконує своїх зобов'язань, але й вдається до систематичного знищення та використання культурних об'єктів на окупованих територіях для військових потреб. Це яскраво проявляється в анексованому Криму, де численні культурні пам'ятки були незаконно перетворені на військові бази та об'єкти інфраструктури, що є прямим порушенням статті 4 Гаазької конвенції (МЕЛЬНИЧЕНКО, 2024, с. 1).

Подальший розвиток міжнародного гуманітарного права, зокрема Додаткові протоколи до Женевських конвенцій 1949 року та Римський статут Міжнародного кримінального суду, значно розширили та конкретизували положення Гаазької конвенції. Вони не лише підтверджують заборону нападів на культурні цінності, але

й встановлюють індивідуальну кримінальну відповідальність за найтяжчі злочини проти культурної спадщини. (МЕЛЬНИЧЕНКО, 2024, с. 28).

Емпіричні дані, зібрані ЮНЕСКО та іншими міжнародними організаціями, підтверджують, що руйнування культурних цінностей має не лише матеріальні, але й глибокі соціальні та психологічні наслідки. Знищення культурної спадщини веде до втрати історичної пам'яті, руйнування ідентичності та культурної різноманітності, що в свою чергу може загострювати соціальну напругу та конфлікти. Тому захист культурних цінностей є невід'ємною складовою зусиль, спрямованих на забезпечення сталого миру та безпеки.

Аналіз конкретних збройних конфліктів демонструє численні випадки порушення цих норм, підкреслюючи не абстрактний, а практичний вимір проблеми. Наслідки таких порушень мають руйнівний вплив на збереження культурних цінностей, завдаючи непоправної шкоди всьому людству. Збройні конфлікти часто призводять до безповоротної втрати культурної спадщини, оголюючи недосконалість існуючої системи міжнародного гуманітарного права (МГП) та виклики у її реалізації.

Однією з ключових проблем є визначення самого поняття «культурної цінності». Якщо архітектурні пам'ятки є відносно легко ідентифікованими об'єктами, то захист інших, більш складних елементів культурної спадщини, потребує глибокого та всебічного аналізу. Конвенція 1954 року спрямована на встановлення чітких правових рамок, проте практика її застосування свідчить про існування значних труднощів у реалізації.

Варто зазначити, що МГП не є панацеєю. Це динамічна система, яка потребує постійного аналізу, адаптації та вдосконалення. Ефективний захист культурних цінностей вимагає налагодження конструктивного діалогу між сторонами конфлікту та міжнародними організаціями, готовими переглядати та оновлювати правила з урахуванням нових викликів та загроз (Сокиринська, 2023, с. 115). Подальші дослідження мають бути спрямовані на розробку чіткіших критеріїв ідентифікації культурних цінностей, посилення механізмів моніторингу та притягнення до відповідальності за порушення міжнародно-правових норм, а також на

підвищення рівня обізнаності про важливість захисту культурної спадщини в умовах збройних конфліктів. Емпіричні дані, зібрані в зонах конфліктів, можуть стати основою для розробки ефективних стратегій захисту культурних цінностей, мінімізуючи втрати та забезпечуючи збереження спадщини для майбутніх поколінь.

Міжнародне гуманітарне право (МГП), покликане мінімізувати наслідки війни, встановлює чіткі принципи та норми, спрямовані на захист культурних цінностей. Проте, імплементація цих норм на практиці стикається з численними викликами, що вимагає комплексного аналізу та пошуку ефективних рішень.

Основоположними принципами МГП у сфері захисту культурних цінностей є принцип відмінності та принцип пропорційності. Перший чітко окреслює, що об'єктами нападу можуть бути лише військові цілі, тоді як культурні об'єкти, аналогічно до медичних установ та шкіл, підлягають захисту. Принцип пропорційності, в свою чергу, вимагає, щоб будь-які дії, спрямовані на знищення, були співмірними з досягнутою військовою перевагою. Як зазначається у наукових джерелах, руйнування цілого міста заради знищення окремого військового об'єкта є неприпустимим, так само як і знищення значущої культурної пам'ятки для досягнення незначної тактичної вигоди.

На жаль, реальність збройних конфліктів часто демонструє відхилення від цих засад. Недостатність ресурсів, а також брак політичної волі сторін конфлікту дотримуватися норм МГП, призводять до порушень, які, як показують дослідження, мають довготривалі наслідки для суспільства. Залишення історичних пам'яток та культурних цінностей у руїнах спричиняє незворотні втрати, що негативно впливають на ідентичність та розвиток майбутніх поколінь.

Практичне застосування норм МГП ускладнюється низкою факторів, одним з яких є суперечність між культурним націоналізмом та інтернаціоналізмом. Як зазначає В. М. Репецький у своєму дослідженні (Крахмалова К. О., 2006, с. 8), конфлікт між національними інтересами та загальнолюдськими цінностями часто перешкоджає ефективному виконанню норм МГП, створюючи ґрунт для різних інтерпретацій та виправдань дій, що шкодять культурній спадщині.

Ключовим елементом забезпечення дієвого захисту культурних цінностей під час збройних конфліктів є інкорпорація норм МГП у національне законодавство. Це передбачає не лише криміналізацію порушень та визначення відповідальних осіб, але й встановлення чітких процедур розслідування та притягнення до відповідальності. Досвід різних країн свідчить, що успішність цього механізму залежить від його деталізації та відповідності міжнародним стандартам. Наприклад, деякі держави вводять до своїх кримінальних кодексів окремі розділи, присвячені захисту культурних цінностей під час війни, що сприяє однозначному розумінню та застосуванню відповідних норм (Юрко, С., Миколенко, В., & Халявка, Ю., 2022, с. 210).

Міжнародне гуманітарне право (МГП) відіграє ключову роль у регулюванні збройних конфліктів та захисті цивільного населення. Проте, як слушно зауважує В. Х. Ярмач у своєму дисертаційному дослідженні, успішність міжнародних договорів у цій сфері напряму залежить від сумлінного та повного виконання їх положень державами-учасницями (Шишлюк Є. Г., б.д., с. 10). Таким чином, існує нерозривний зв'язок між теоретичними засадами МГП та їх практичною реалізацією. Без ефективних механізмів імплементації норми МГП залишаються деклараціями, нездатними вплинути на перебіг збройного конфлікту та забезпечити захист жертв війни.

Імплементація норм МГП – це комплексний процес, що вимагає скоординованих зусиль на різних рівнях. Держави повинні не лише ратифікувати відповідні міжнародні договори, а й вжити конкретних заходів для їх інтеграції в національне законодавство. Це включає в себе розробку та прийняття законів, створення інституційних структур, відповідальних за імплементацію та моніторинг дотримання МГП, а також навчання військовослужбовців та правоохоронців (Шишлюк Є. Г., б.д., с. 15). Механізм імплементації передбачає трансформацію норм міжнародних договорів у національне законодавство, що може здійснюватися шляхом прямого застосування, адаптації або інкорпорації. Вибір конкретного механізму залежить від правової системи держави та характеру міжнародно-правових зобов'язань.

Контроль за дотриманням МГП є невід'ємною складовою забезпечення його ефективності.

Система контролю покликана запобігати порушенням МГП, реагувати на них та забезпечувати притягнення винних до відповідальності. Як зазначає В. Х. Ярмачі, поліоб'єктність контролю у сфері МГП обумовлює полісуб'єктність організаційних структур контрольних органів, створюваних державами (Шишлюк Є. Г., б.д., с. 18). Це підкреслює необхідність міжнародної співпраці у сфері контролю за дотриманням норм МГП, що передбачає обмін інформацією, проведення спільних розслідувань та надання взаємної правової допомоги.

Ефективний захист культурних цінностей під час збройних конфліктів вимагає комплексного підходу, що враховує як міжнародно-правові зобов'язання, так і національні стратегії. Держави повинні не лише ратифікувати відповідні міжнародні договори, такі як Гаазька конвенція 1954 року про захист культурних цінностей у випадку збройного конфлікту, а й розробити та впровадити ефективні національні механізми захисту культурної спадщини. Підхід «заходів захисту культурних цінностей» може охоплювати як об'єкти національного рівня (музеї, храми, бібліотеки), так і цінні предмети, історія яких пов'язана з конкретним місцем (Коваль Д. О., 2014, с. 154). Практична реалізація таких стратегій передбачає створення спеціалізованих підрозділів, навчання персоналу, розробку планів евакуації культурних цінностей та забезпечення їх безпечного зберігання. Збір та аналіз даних про ефективність впроваджених заходів дозволяє виявити недоліки та вдосконалити систему захисту культурної спадщини.

Висновки. Підсумовуючи, можна стверджувати, що міжнародне гуманітарне право в цілому забезпечує необхідну правову базу для захисту культурних цінностей під час збройних конфліктів. Однак, практика свідчить про наявність проблем з імплементацією

та застосуванням цих норм. Для посилення ефективності захисту культурної спадщини необхідно вжити низку заходів, спрямованих на удосконалення правового регулювання, посилення механізмів моніторингу та забезпечення відповідальності за порушення МГП, а також підвищення обізнаності про норми МГП серед військовослужбовців та цивільного населення. Особливу увагу слід приділити адаптації МГП до викликів, пов'язаних з гібридними війнами та використанням нових видів озброєнь, а також посиленню співпраці між державами та міжнародними організаціями у сфері захисту культурних цінностей. Ефективний захист культурної спадщини під час збройних конфліктів є невід'ємною складовою забезпечення сталого миру та безпеки, а також збереження багатоманітності світової культури для майбутніх поколінь.

Перспективи подальших досліджень. Подальші дослідження у цій сфері можуть бути спрямовані на поглиблене вивчення окремих аспектів захисту культурних цінностей під час збройних конфліктів, таких як правовий статус культурних цінностей, що знаходяться під тимчасовою окупацією, особливості застосування МГП у контексті неміжнародних збройних конфліктів за участі недержавних збройних груп, а також питання відповідальності за знищення та пошкодження культурних цінностей юридичних осіб та інших недержавних акторів. Перспективним також виглядає дослідження можливостей використання нових технологій, таких як супутниковий моніторинг та штучний інтелект, для підвищення ефективності захисту культурних цінностей. Крім того, важливим напрямком подальших досліджень є розробка практичних рекомендацій щодо імплементації норм МГП на національному рівні та підвищення обізнаності про них серед військовослужбовців та цивільного населення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ангеловська О. Особливості переміщення через митний кордон України культурних цінностей. : дис. ... канд. юрид. наук : 12.00.07. Запоріжжя, 2021. 211 с.
2. Коваль Д. О. Міжнародно-правовий захист культурних цінностей у зв'язку зі збройним конфліктом : автореф. дис. ... канд. юрид. наук : 12.00.11. Одеса, 2014. 20 с. URL: <https://dspace.onua.edu.ua/bitstreams/2497f7f7-c6ff-4b38-a26d-e2c06f479608/download>
3. Крахмалова К. О. Індивідуальна кримінальна відповідальність за порушення норм міжнародного гуманітарного права щодо захисту культурних цінностей. *Наукові записки Національного університету «Києво-Могилянська Академія»*. 2006. Т. 53. С. 160–162.

4. Лаврут О. Міжнародне гуманітарне право як фактор збереження культурних цінностей. С. 107–109. URL: <https://jthm.donnu.edu.ua/article/view/12768>.
5. Мануїлова К. В. Міжнародний захист прав людини та його взаємодія з міжнародним гуманітарним правом під час збройних конфліктів. *Європейський вибір України, розвиток науки та національна безпека в реаліях масштабної військової агресії та глобальних викликів XXI століття» (до 25-річчя Національного університету «Одеська юридична академія» та 175-річчя Одеської школи права) : у 2 т. : матеріали Міжнар.наук.-практ. конф., м. Одеса, 17 черв. 2022 р. / ред. С. В. Ківалова. Одеса, 2022. С. 442–444. URL: <https://hdl.handle.net/11300/19359>.*
6. Мельниченко Н. Захист культурних цінностей під час війни: український вимір. *Право України*. 2024. № 2024/01. С. 79. URL: <https://doi.org/10.33498/louu-2024-01-079> (дата звернення: 12.11.2024).
7. Пупишева В. Міжнародне гуманітарне право під час російсько-української війни. *Актуальні питання права та соціально-економічних відносин: збірник статей*. 2023. С. 12–19. URL: <https://vmurof.kr.ua/wp-content/uploads/2023/05/Збірник-1.pdf#page=12>.
8. Сокиринська О. Захист культурних цінностей та історичних пам'яток під час збройних конфліктів. *Актуальні питання інтернаціоналізації вищої освіти в Україні: лінгвістичний, правовий та психолого-педагогічний аспекти* : матеріали IV Міжнар. наук.-практ. онлайн-конф. (БНАУ, 23–24 берез. 2023 р.), м. Біла Церква, 23 берез. 2023 р. Біла Церква, 2023. С. 114–116.
9. Шишлюк Є. Г. РЕСТИТУЦІЯ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ У КОНТЕКСТІ ПОСТКОЛОНІАЛЬНОЇ МУЗЕЙНОЇ ПРАКТИКИ: ВИКЛИКИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ. *Publishing House â Baltija Publishingâ*. URL: <http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/527/13962/29227-1?inline=1> (дата звернення: 24.11.2024).
10. Юрко С., Миколенко В., Халявка Ю. Засоби відшкодування шкоди культурно-історичній спадщині України внаслідок російсько-української війни. *Матеріали V Всеукраїнської науково-практичної конференції «Культурно-історична спадщина України: перспективи дослідження та традиції збереження»*, м. Черкаси, 20 жовт. 2022 р. / Вид. Є. І. Гордієнко. Черкаси, 2022. С. 21–24.

REFERENCES:

1. Angelovska, O. (2021). Osoblyvosti peremishchennya cherez mytnyy kordon Ukrayiny kul'turnykh tsinnostey. [Peculiarities of the movement of cultural property across the customs border of Ukraine] [Neopubl. dys. kand. yuryd. nauk]. Zaporiz'kyi natsional'nyi universytet. [In Ukrainian].
2. Koval, D. O. (2014). Mizhnarodno-pravovyi zakhyst kulturnykh tsinnostei u zv'iazku zi zbroinym konfliktom [International legal protection of cultural property in connection with armed conflict] (Abstract of PhD dissertation, Odesa Law Academy). Odesa, Ukraine. Retrieved from <https://dspace.onua.edu.ua/bitstreams/2497f7f7-c6ff-4b38-a26d-e2c06f479608/download>
3. Krahmalova, K. O. (2006). Indyvidualna kryminalna vidpovidalnist za porushennia norm mizhnarodnoho humanitarnoho prava shchodo zakhystu kulturnykh tsinnostei [Individual criminal responsibility for violations of international humanitarian law regarding the protection of cultural property]. *Naukovi Zapysky Natsionalnoho Universytetu "Kyievo-Mohylianska Akademiia"* [Scientific Notes of the National University of "Kyiv-Mohyla Academy"], 53, 160–162.
4. Lavrut, O. (n.d.). Mizhnarodne humanitarne pravo yak faktor zberezheniya kul'turnykh tsinnostey [International humanitarian law as a factor in the preservation of cultural values]. *Juris Terrae Historia Munimenta*, 107–109. <https://jthm.donnu.edu.ua/article/view/12768> [In Ukrainian].
5. Manuilova, K. V. (2022). Mizhnarodnyi zakhyst prav liudyny ta yoho vzaemodiia z mizhnarodnym humanitarnym pravom pid chas zbroinykh konfliktiv. *Yevropeyskyi vybir Ukrainy* [International protection of human rights and its interaction with international humanitarian law during armed conflicts. U S. V.] Kivalova (Red.), *Yevropeyskyi vybir Ukrainy, rozvytok nauky ta natsionalna bezpeka v realiiakh masshtabnoi viiskovoi ahresii ta hlobalnykh vyklykiv XXI stolittia» (do 25-richchia Natsionalnoho universytetu «Odeska yurydychna akademiia» ta 175-richchia Odeskoï shkoly prava) in 2 v. (s. 442–444)*. <https://hdl.handle.net/11300/19359> [In Ukrainian].
6. Melnychenko, N. (2024). Zakhyst kulturnykh tsinnostei pid chas viiny: ukrainskyi vymir [Protection of cultural values during war: the Ukrainian dimension]. *Pravo Ukrainy*, (2024/01), 79. <https://doi.org/10.33498/louu-2024-01-079> [In Ukrainian].
7. Pupyshcheva, V. (2023). Mizhnarodne humanitarne pravo pid chas rosiisko-ukrainskoi viiny. Aktualni pytannia prava ta sotsialno-ekonomichnykh vidnosyn: zbirnyk statei [International humanitarian law during the Russian-Ukrainian war. Aktualni pytannia prava ta sotsialno-ekonomichnykh vidnosyn: zbirnyk statei], 12–19. <https://vmurof.kr.ua/wp-content/uploads/2023/05/Збірник-1.pdf#page=12> [In Ukrainian].
8. Sokyrynska, O. (2023). Zakhyst kulturnykh tsinnostei ta istorychnykh pamiatok pid chas zbroinykh konfliktiv. [Protection of cultural values and historical monuments during armed conflicts]. Aktualni pytannia internatsionalizatsii vyshchoi osvity v Ukraini: lnhvistychnyi, pravovyi ta psykholoho-pedahohichni aspekty (s. 114–116). https://rep.btsau.edu.ua/bitstream/BNAU/8803/1/Zakhyst_kulturny.pdf [In Ukrainian].

9. Shyshliuk, Ye. H. RESTYTUTSIYA KUL'TURNYKH TSINNOSTEY U KONTEKSTI POSTKOLONIAL'NOYI MUZEYNOYI PRAKTYKY: VYKLYKY TA PERSPEKTYVY [Restitution of Cultural Values in the Context of Post-colonial Museum Practice: Challenges and Perspectives. Baltija Publishing]. URL: <http://www.baltijapublishing.lv/omp/index.php/bp/catalog/download/527/13962/29227-1?inline=1> (accessed: November 24, 2024).

10. Yurko, S., Mykolenko, V., & Khalyavka, Yu. (2022). Zasoby vidshkoduvannia shkody kulturno-istorychnii spadshchyni Ukrainy vnaslidok rosiisko-ukrainskoi viiny [Means of compensation for damage to the cultural and historical heritage of Ukraine as a result of the Russian-Ukrainian war]. Materialy V Vseukrains'koi naukovo-praktychnoi konferentsii «Kul'turno-istorychna spadshchyna Ukrainy: perspektyvy doslidzhennia ta tradytsii zberezhennia», m. Cherkasy, 20 zhovt. 2022 r. (E. I. Hordiienko, Vyd.; s. 21–24).

УДК 7:378.6](477.411)НАОМА:378.6.091.3:743

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-19>

Анастасія МЕЛЬНИЧУК

викладач пластичної анатомії та композиції, старший викладач кафедри цифрового візуального мистецтва, Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, Вознесенський узвіз, 20, м. Київ, Україна, 04053

ORCID: 0000-0001-9930-1652

Бібліографічний опис статті: Мельничук, А. (2024). Сучасні інноваційні методи у викладанні пластичної анатомії в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури та перспективи подальшого її розвитку. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 143–161, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-19>

СУЧАСНІ ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ У ВИКЛАДАННІ ПЛАСТИЧНОЇ АНАТОМІЇ В НАЦІОНАЛЬНІЙ АКАДЕМІЇ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ПОДАЛЬШОГО ЇЇ РОЗВИТКУ

Дослідження зосереджене на модернізації викладання пластичної анатомії в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури в умовах соціально-економічних викликів та інформаційних трансформацій. **Мета роботи** полягає у визначенні інноваційних підходів до викладання пластичної анатомії, які гармонійно поєднують традиційні академічні методи з сучасними технологіями та відповідають вимогам підготовки митців постіндустріального суспільства. **Методологія** дослідження базується на комплексному підході, який включає аналіз сучасних наукових джерел, спостереження за навчальним процесом, порівняльний аналіз українських та зарубіжних практик, а також моделювання навчальних ситуацій з використанням інтерактивних технологій. **Наукова новизна** роботи полягає у розробці підходів до інтеграції мультимедійних технологій, цифрових ресурсів та інтерактивних платформ у навчальний процес пластичної анатомії в НАОМА, що сприяють підвищенню зацікавленості студентів, розширенню доступу до навчальних матеріалів та вдосконаленню їхніх професійних компетенцій. Особлива увага приділена значенню пластичної анатомії як базової дисципліни, що формує розуміння тілесності та сприяє створенню художніх образів. Виявлено, що інтерактивні методи, які базуються на діалогічній взаємодії між викладачем і студентом, сприяють активному залученню до творчого процесу. Підкреслено важливість впровадження віртуальних моделей, оцифрованих музейних архівів і мультимедійних лекцій у навчальну практику, що дозволяє переосмислити традиційні підходи. **Висновки.** У статті обґрунтовано необхідність гармонійного поєднання академічних традицій із сучасними інноваціями у викладанні пластичної анатомії в НАОМА. Запропоновані методи викладання орієнтовані на адаптацію освітнього процесу до європейських стандартів, зокрема через використання відкритих ресурсів і впровадження інноваційних технологій. Практичне значення дослідження полягає у розробці рекомендацій для підвищення якості мистецької освіти, що сприятиме вдосконаленню професійної підготовки художників і дизайнерів в умовах сучасних викликів.

Ключові слова: інноваційна педагогіка, інтерактивне навчання, пластична анатомія, мистецька освіта, образотворче мистецтво, НАОМА.

Anastasia MELNYCHUK

teacher of plastic anatomy and composition, senior teacher of the Department of Digital Visual Arts, National Academy of Fine Arts and Architecture, 20 Voznesenskiy Descent, Kyiv, Ukraine, 04053

ORCID: 0000-0001-9930-1652

To cite this article: Melnychuk, A. (2024). Suchasni innovatsiini metody u vykladanni plastychnoi anatomii v Natsionalnii akademii obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury ta perspektyvy podalshoho yii rozvytku [Modern innovative methods in teaching plastic anatomy at the National Academy of Fine Arts and Architecture and prospects for its further development]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 143–161, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-19>

MODERN INNOVATIVE METHODS IN TEACHING PLASTIC ANATOMY AT THE NATIONAL ACADEMY OF FINE ARTS AND ARCHITECTURE AND PROSPECTS FOR ITS FURTHER DEVELOPMENT

*The study focuses on modernizing the teaching of plastic Anatomy at the National Academy of Fine Arts and architecture in the face of socio-economic challenges and information transformations. **The purpose of the paper** is to identify innovative approaches to teaching plastic anatomy that harmoniously combine traditional academic methods with modern technologies and meet the requirements for training artists of post-industrial society. The research **methodology** is based on an integrated approach, which includes analysis of modern scientific sources, observation of the educational process, comparative analysis of Ukrainian and foreign practices, as well as modeling of educational situations using interactive technologies. The **scientific novelty** of the work is to develop approaches to the integration of multimedia technologies, digital resources and interactive platforms into the educational process of plastic Anatomy at NAFFA, which contribute to increasing students' interest, expanding access to educational materials and improving their professional competencies. Special attention is paid to the importance of plastic Anatomy as a basic discipline that forms an understanding of physicality and contributes to the creation of artistic images. It is revealed that interactive methods based on dialogical interaction between the teacher and the student contribute to active involvement in the creative process. The importance of introducing virtual models, digitized museum archives and Multimedia lectures into educational practice is emphasized, which allows us to rethink traditional approaches. **Conclusions.** The article substantiates the need for a harmonious combination of academic traditions with modern innovations in teaching plastic Anatomy at NAFFA. The proposed teaching methods are aimed at adapting the educational process to European standards, in particular through the use of open resources and the introduction of innovative technologies. The practical significance of the study is to develop recommendations for improving the quality of art education, which will contribute to improving the professional training of artists and designers in the face of modern challenges.*

Key words: innovative pedagogy, interactive learning, plastic anatomy, art education, fine arts, NAFFA.

Проблематика дослідження. Зважаючи на те, що система освіти в Україні знаходиться в трансформаційному стані, важливо врахувати, що процес формування інноваційної особистості у ЗВО повинен забезпечуватися через прискорений інноваційний розвиток освіти шляхом оновлення змісту освіти та організації навчально-виховного процесу відповідно до демократичних цінностей, ринкових засад економіки, сучасних науково-технічних та мистецьких досягнень.

Раніше, традиційна система навчання більш чи менш задовольняла суспільні потреби, однак кінець ХХ – початок ХХІ століття ознаменувалися революційними соціально-економічними, інформаційними та мистецькими змінами, які вимагали кардинальних змін в освітньому середовищі. Відбувається швидке зростання об'ємів інформації, що потребує швидкого оновлення змісту, форм, методів і засобів навчання. Якщо у традиційному навчанні увага акцентувалася на запам'ятовуванні і відтворенні інформації, то у нових умовах виникла потреба розвитку творчого (продуктивного) мислення студента, формування його комунікативних умінь та практичної підготовки до активної життєдіяльності у постійно мінливому соціальному середовищі. Власне це те, на що зорієнтована Болонська система освіти, коли студент вчиться на 60%, а викладач надає 40%,

і сучасний студент, за рахунок великої кількості інформації повинен навчитись користуватись нею, творчо мислити та експериментувати. Але запорукою успішності студента у будь-якій галузі є науково обґрунтовані інновації у галузі освіти пов'язані з удосконаленням праці викладача. Тому педагоги постійно в пошуку, вивчають, досліджують сучасні інноваційні технології навчання (Салюк, 2020).

Але досить вагомим є також і той фактор, що певні трансформаційні зміни відображаються і у вищій мистецькій освіті України. Українське мистецтво й художня освіта розвиваються під впливом як загальних цивілізаційних процесів (глобалізація світу, зростання конкуренції на всіх рівнях і в усіх сферах суспільного життя, бурхливий розвиток художньо-інформаційних технологій, демократизація суспільства тощо), так і внутрішніх факторів мистецького розвитку (створення арт-ринкового середовища, реформування освітнього життя, активізація кодифікаційних процесів, становлення художньої сучасної освіти, виклики студентства та ін.) (Жолтовський, 1983).

У сучасному навчальному процесі спостерігається домінування віртуальних форм пізнання світу, що дедалі більше призводить до «екологічно мертвого» сприйняття реальності, яке відриває учнів від глибинних процесів формування духовно-моральної сфери. Це явище

особливо помітне у викладанні дисциплін, що пов'язані з художньою освітою, де виникають проблеми актуальності і важливості таких предметів, як «пластична анатомія». У цьому контексті важливо зазначити, що питання тіла, тілесності та створення образів, зокрема у рамках сучасного мистецтва, є важливими і в академічному навчанні, зокрема у навчанні образотворчому мистецтву. Пластична анатомія займає важливе місце в процесі формування художніх навичок і є основою для точного та естетичного зображення людського тіла.

Проблема «занепаду» цієї дисципліни в художніх вищих навчальних закладах обумовлена цілим рядом факторів, серед яких можна виділити інформаційну перенасиченість і психологічну нестабільність молодих митців, що виникає через надмірний доступ до різноманітних джерел інформації, а також невміння свідомо користуватися цими знаннями. Проблеми виникають також через відсутність або недостатню кількість годин, які виділяються на вивчення художньої анатомії в навчальних планах художніх шкіл та вищих навчальних закладів, що призводить до недостатньо глибокого засвоєння матеріалу. Унаслідок цього ми стикаємося з явищем викривлених, аматорських зображень людського тіла в мистецтві, що не мають естетичної цінності.

Мистецтво не є суто емоційним поривом, воно повинно бути виразом єдності творчої субстанції, моральної та національної свідомості митця, що відображає глибину естетичного чуття і формує зміст та форму художньої ідеї. Пластична анатомія є основою, без якої художнє зображення живого тіла стає обмеженим, спрощеним та втрачає свою естетичну значущість. Це зумовлює необхідність збереження та розвитку цієї дисципліни в навчальних програмах, оскільки вона є важливим інструментом для досягнення високого рівня професіоналізму та майстерності в образотворчому мистецтві.

Сучасний контекст навчання вимагає адаптації освітніх підходів до нових соціально-економічних і культурних змін у постіндустріальній епосі. Сучасний художник повинен не тільки володіти технічними навичками, а й вміти адаптувати мистецтво до змінюваних умов ринку та бізнесу. Проте ця трансформація не повинна призводити до втрати майстерності та глибини творчого процесу. Європейська академічна

освіта ставить на меті досягнення найвищого рівня якості, конкурентоспроможності та інноваційності, що є основою для розвитку сучасної системи освіти в Україні. Впровадження європейських підходів у вітчизняну освітню систему, а також створення власної української концепції, є важливими кроками до досягнення високого міжнародного рівня освіти в Україні.

Проблемою слід вважати і те, що сама концепція має дискусійний характер і часто викликає жваві дискусії; крім цього авторами не запропоновано конкретного інструментарію щодо її імплементації. Тому автором запропоновано певні інноваційні методи навчання з дисципліни «пластична анатомія» та свої пропозиції щодо подальшого розвитку цього курсу в системі академічної освіти в НАОМА.

Актуальність дослідження. У сучасних умовах розвитку української освіти та мистецтва питання інноваційних методів викладання виявляється надзвичайно важливим для забезпечення високої якості підготовки фахівців. Пластична анатомія, як базова дисципліна для художників, є ключовою для формування професійних навичок і глибокого розуміння людського тіла, що є важливим елементом для створення художніх творів. Застосування інноваційних технологій у викладанні цієї дисципліни має потенціал значно підвищити ефективність навчального процесу, забезпечуючи студентів необхідними знаннями та практичними навичками для реалізації складних творчих завдань.

З огляду на швидкі зміни в освітньому середовищі та технологічні інновації, що активно впроваджуються в різні галузі, в тому числі в художню освіту, важливим є дослідження можливостей інтеграції новітніх методів у навчальний процес. Адаптація сучасних мультимедійних засобів навчання, цифрових платформ та програмного забезпечення дозволяє значно збільшити доступність навчальних матеріалів та посилити практичне застосування теоретичних знань студентами. Водночас, важливо звернути увагу на ефективність цих методів і їх здатність не лише покращити якість навчання, а й забезпечити інтеграцію з іншими сферами, такими як медична графіка, створення протезів та анатомічних ілюстрацій.

Таким чином, дослідження інтеграції інноваційних методів у викладання пластичної ана-

томії в контексті художньої освіти в НАОМА є надзвичайно актуальним, оскільки воно сприяє вдосконаленню навчального процесу, відповідає вимогам сучасної художньої практики та забезпечує студентам необхідні компетенції для подальшої професійної діяльності.

Аналіз джерел і публікацій. У праці *Є. Гули (2017)* дослідження висвітлює питання пластичності як одного з ключових аспектів українського мистецтва. Автор аналізує взаємозв'язок між пластичними формами, культурними традиціями та техніками, акцентуючи на важливості збереження національної спадщини. Стаття є важливим джерелом для розуміння історичних та сучасних процесів розвитку мистецтва України. *Наукова праця П. Жолтовського (1983)* є класичним джерелом з історії українського мистецтва. Автор описує розвиток художньої культури в контексті історичних подій, акцентуючи увагу на формах, стилях і впливі європейських течій. Дослідження залишається актуальним для вивчення традиційних технік і їхньої еволюції. *Робота А. Кононенка та Ю. Любчак (2017)* охоплює аналіз традиційних і сучасних педагогічних методів у системі освіти України. Автори досліджують перспективи їхнього впровадження та аналізують ефективність кожного підходу. Праця є корисною для оцінки переваг і недоліків різних методик викладання. *Наукові розвідки А. Мельничук (2021–2022)* присвячені історії створення анатомічної колекції в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури. Автор висвітлює її значення для навчального процесу, акцентуючи на її ролі в підготовці фахівців. Дослідження є цінним джерелом для аналізу навчальної бази у сфері пластичної анатомії; розглянуто історичний розвиток викладання пластичної анатомії у провідному мистецькому закладі України. Автор аналізує зміни у методиках викладання, пов'язані із запровадженням нових технологій, що робить це джерело актуальним для дослідження інноваційних підходів. У *науковій розвідці Є. Піскунова (2023)* дослідження акцентує увагу на мультимедійних технологіях у викладанні пластичної анатомії в НАОМА. Автор висвітлює нові форми навчання, такі як інтерактивні лекції та 3D-моделі, що робить статтю цінним джерелом для аналізу сучасних педагогічних інновацій. *Стаття О. Рогот-*

ченка (2012) розглядає пластичну анатомію як важливу складову сучасної української образотворчості. Автор аналізує її вплив на творчість художників і дизайнерів, акцентуючи на практичному застосуванні знань. У розвідках *І. Салюк, О. Іванова (2020), Г. Швець (2010)* автори акцентують на матеріально-технічному забезпеченні мистецької освіти в Україні, аналізуючи стан навчальних лабораторій, колекцій і ресурсів; висвітлюються сучасні методи викладання, зокрема інтерактивні лекції, кейс-методи, мультимедійні презентації.

Мета статті аналіз використання інноваційних методів у процесі навчання пластичної анатомії в умовах виклику сучасної мистецької освіти. Спроба визначити характерні особливості засобів, форм і методів інноваційного навчання, розкрити специфіку їх використання в інтерактивному середовищі НАОМА.

Виклад основного матеріалу. Сучасні виклики мистецької освіти слугують наріжним каменем для переосмислення методики викладання у вищому навчальному закладі. Колишні країни радянського простору з приходом суверенностей держав, знову орієнтуючись на західноєвропейські культурні та мистецькі, надбання поступово відмовлялись від застарілих програм УРСР.

Однак український простір протягом 30-ти років Незалежності залишався досить консервативним у доступі європейських надбань, інтернет-ресурсів тощо. Програми, якими користувались вищі мистецькі навчальні заклади послуговувались ще програмами Академії мистецтв СРСР. З початком повномасштабного вторгнення Російської федерації, інформаційний простір європейських ресурсів обширився: в доступі стали архівні фонди, музейні колекції, оцифровані книги тощо. Це стало підґрунтям до глибоких підвалин у розумінні пластичної анатомії не інакше як прикладної частини, а й теоретичної її складової. Це відкрило змогу у розумінні поетапного викладу матеріалу, його правильності та лаконічності, що є дуже необхідним для українських студентів НАОМА для отримання європейських знань та подальшого грамотного оволодіння професійною майстерністю.

Інноваційні технології відрізняються від традиційних перш за все місцем і роллю основних учасників навчального процесу – викла-

дача і студентів, їх взаємовідносинами, характером і змістом освітньої діяльності. І якщо в традиційному навчанні яскраво виражена підсистема «суб'єкт – об'єкт», у якій тільки викладач відіграє роль суб'єкта, котрий визначає зміст, методи навчання та стиль взаємовідносин, то в інноваційному навчальному процесі зникає жорсткий розподіл ролей між викладачем і студентом. Студент у цьому варіанті перетворюється у важливий освітній суб'єкт, активно залучаючись до активного спілкування з викладачем і використанням знань, отриманих у процесі самостійної роботи з різними джерелами інформації. Спрямованість на суб'єкт – суб'єктну, діалогічну взаємодію закономірно приводить до необхідності реалізувати навчально-виховний процес як через традиційні, так і через інноваційні форми у їх гармонійному поєднанні. Власне це те, на що зорієнтована Болонська система освіти, коли студент вчиться на 60%, а викладач надає 40%, і сучасний студент, за рахунок великої кількості інформації навчитись користуватись нею, творчо мислити та експериментувати.

Інноваційна педагогічна технологія – система оригінальних, новаторських способів, прийомів педагогічних дій і засобів, що охоплюють цілісний навчально-виховний процес від визначення його мети до очікуваних результатів і які цілеспрямовано, систематично й послідовно впроваджуються в педагогічну практику з метою підвищення якості освіти.

У свою чергу «інноваційні технології у вищому навчальному закладі характеризують, як технології, засновані на нововведеннях: організаційних (пов'язаних із оптимізацією умов освітньої діяльності), методичних (спрямованих на оновлення змісту освіти та підвищення її якості); які дозволяють: студентам: ефективно використовувати навчально-методичну літературу та матеріали; засвоювати професійні знання; розвивати проблемно-пошукове мислення; формувати професійне міркування; активувати науково-дослідницьку роботу; розширювати можливості самоконтролю отриманих знань; викладачам: оперативно оновлювати навчально-методичну літературу; впроваджувати модульні технології навчання; використовувати імітаційні технології навчання; розширювати можливості контролю знань студентів».

Зазвичай уроки пластичної анатомії викладаються на перших двох курсах бакалаврату. В цей цикл входить теоретично-практична складова, що являється собою лекції з анатомії, з практичним застосуванням малюнку на дошці, та альбомом практичних завдань з анатомічного рисунка. Звісно, це вірно, адже досвід та практика викладання у інших європейських ЗВО залишається подібною. Однак знання є досить початковими, тому що зазвичай виклад матеріалу відноситься до загальної анатомії, почасти фізіологічної. Але в цілому цих знань недостатньо, для професійної майстерності та можливості студенту в подальшому зацікавитись науково-творчою стороною цієї дисципліни, з точки зору як науки так і мистецтва. Дидактичні принципи, зміст та методи навчання в галузі пластичної анатомії розвивалися протягом століть, і цей процес продовжується до сьогодні. Історично, вивчення пластичної анатомії базувалося на ряді традиційних методів, серед яких можна виділити: метод препарування, метод зарисовок, антропометричний метод, пояснювально-ілюстративний метод, метод споглядання, а також анатомічний і художній аналіз. Крім того, використовувався метод вивчення живого тіла як основа для точності і виразності художнього зображення.

Однак, в умовах інноваційних технологій та розвитку інформаційних засобів навчання, з'явилися нові методи, що значно розширюють можливості вивчення пластичної анатомії. Серед таких методів можна виокремити кейс-метод, метод «Сократів діалог», метод аналізу, аудіовізуальний метод навчання, метод творчого пошуку, метод проєктів, метод «дерева рішень» та метод експерименту. Ці підходи дозволяють інтегрувати сучасні педагогічні та інформаційні технології в навчальний процес, створюючи нові умови для глибшого освоєння матеріалу та розвитку критичного мислення у студентів.

У зв'язку з обмеженою кількістю навчальних годин та відсутністю спеціалізованої кафедри пластичної анатомії, яка б обслуговувала кафедри творчих спеціальностей, на сьогодні є доцільним внесення нових методів викладання в існуючі навчальні програми. Це дозволить оптимізувати процес навчання та забезпечити більш ефективне засвоєння матеріалу з пластичної анатомії в умовах сучасних освітніх реалій.

Отже, для початку визначмо матеріали з якими слід ознайомити студента:

1. *Основні літературні джерела* (навчальна та науково-популярна література)
2. *Трактати, навчальні посібники та підручники* (спеціалізована література)
3. *Архівні матеріали як джерело дослідження* (онлайн-ресурси, архівні фонди)
4. *Мультимедійні засоби навчання* (з використанням програмного забезпечення 3ds Max, Adobe Photoshop, Adobe Illustrator)
5. *Творчі завдання* (аплікація, живопис, акварель, ліпка, офорт, інсталяція)
6. *Лабораторно-дослідна практика* (написання наукових статей, тез та творчих проєктів)
7. *Організація культурно-освітніх заходів* (запрошення зовнішніх лекторів, освітні експертизи)

Ці критерії є суттєвими складовими комплексного підходу до навчання, оскільки студент бакалаврату формує здатність до критичного мислення, набуває наукових знань та практичних навичок, необхідних для подальшого професійного розвитку. Це включає як методичну підготовку для викладання в художніх школах, так і підготовку до вступу до магістратури, де основним аспектом є наукова компетентність. Тому важливо детально розробити структуру навчального процесу та приділити відповідну увагу цьому питанню.

1. Основні літературні джерела

У процесі історичного розвитку пластичної анатомії та образотворчого мистецтва в Україні (колишній республіці СРСР) традиційно акцентувалась практична складова пластичної анатомії. Це обґрунтовується твердженням, що пластична анатомія є наукою, яка «вивчає зовнішні форми тіла, і художник повинен знати не лише зовнішні форми тіла, а й рельєф її поверхні в статиці і динаміці, даючи собі відповіді на питання, які фактори спричиняють ці зміни» (М. Дюваль). Однак для повного розуміння сутності пластичної анатомії необхідно розглядати її не тільки через практичну призму, але й через теоретичний аспект, який передбачає глибокі знання європейської науки та інтеграцію цих знань у програму навчання студентів мистецьких вищих навчальних закладів. Пластична анатомія, попри свою тісну зв'язок з художньою практикою, не є самостійною дисципліною, а є міждисциплінарною наукою, що

виникає на перехресті соціокультурних знань і охоплює численні галузі, такі як медицина, історія, образотворче мистецтво, поезика, релігієзнавство тощо.

Враховуючи це, важливо підкреслити, що пластична анатомія є теоретико-прикладною дисципліною, яка вимагає комплексного підходу до викладання. Викладач повинен ознайомити студентів з її теоретичними основами на першому етапі навчання, оскільки глибоке розуміння теорії є необхідним для розкриття прикладної частини курсу, такої як анатомічний рисунок і створення художніх проєктів, заснованих на пластичній анатомії.

З самого початку навчання студентів на 1-му курсі необхідно сприяти формуванню в них інтересу до вивчення пластичної анатомії як ключового елементу мистецької освіти. Це включає навчання студентів навичкам роботи з фаховою літературою та розширення їхнього кругозору шляхом поглибленого вивчення історії зарубіжного та українського мистецтва, філософії мистецтва, релігієзнавства, геометрії та перспективи, а також нормальної анатомії та медицини. Такий підхід сприяє розвитку аналітичних навичок і здатності студентів активно шукати відповіді на поставлені запитання, що є основою для правильного аналізу та розуміння практичних завдань, які виникають під час навчання.

2. Трактати, навчальні посібники та підручники

До здобуття Незалежності України студенти вищих навчальних закладів, зокрема НАОМА, здебільшого користувалися навчальними посібниками радянських авторів, таких як Павлов і Павлова, Карузін, Механік, Тихонов, Рабинович та інші. Ці посібники, що формували навчальний процес у рамках радянської ідеології, часто обмежувалися суворими догмами соціалістичного реалізму, а також пропагували однозначне трактування мистецтва, яке відповідає ідеологічним засадам того часу. Пластична анатомія, як дисципліна, в радянському контексті сприймалася через призму практичного застосування в художній освіті, акцентуючи увагу на технічних аспектах зображення людського тіла, без врахування багатогранності міждисциплінарного підходу.

Після здобуття незалежності, в Україні почали використовувати посібники закордон-



Рис. 1. Навчальні посібники міждисциплінарного характеру для курсу пластичної анатомії в НАОМА

них авторів, серед яких найбільш значущими були праці німецького художника Г. Баммеса та угорського художника Е. Барчаї. Обидва ці автори розглядали пластичну анатомію як інтегровану науку, яка поєднує анатомічні знання з естетичними та художніми аспектами, пропонуючи більш відкритий і різноманітний підхід до викладу матеріалу. Водночас, Г. Баммес, німецький педагог і провідний спеціаліст в галузі пластичної анатомії, став еталоном для багатьох мистецьких вишів, зокрема в Україні, де його методики і досвід стали основою для багатьох навчальних програм.

У спеціалізованому фонді рідкісних книг бібліотеки НАОМА зберігається колекція

західноєвропейських посібників з пластичної анатомії людського та тваринного тіла, які надійшли до Академії до 1936 року¹. Серед цих праць – французькі, німецькі та інші західноєвропейські видання кінця XIX та початку XX століття, що відображають

¹ Слід зауважити, що у спеціалізованому фонді рідкісних і цінних книг бібліотеки НАОМА було знайдено шість західноєвропейських посібників з пластичної анатомії, датованих кінцем XIX ст., які потрапили в бібліотеку УХІ ще до 1936 року. Це французькомовні М. Дюваль «Історія пластичної анатомії» (1898) (M. Duval, Histoire de l'anatomie Plastique), М. Дюваль «Художня анатомія» (1895) (M. Duval, Artistic anatomy), П. Ріше «Анатомія для художників» (1889) (P. Richer, Anatomie für Künstler), А. Фроріп «Анатомія для художників» (1899) (A. Froriep, Anatomie für Künstler), Л. Пфайфер «Довідник з прикладної анатомії» (1909) (L. Pfeiffer, Handbuch der Angewandten Anatomie), М. Шефер «Форми тварин» (1899) (M. Schaefer, Tierformen).

рівень розвитку цієї науки в Європі того часу. Зокрема, до фонду входять роботи таких авторів, як М. Дюваль, П. Ріше, А. Фроріп, Л. Пфайфер та інших. У радянський період, коли вищі мистецькі навчальні заклади України, зокрема НАОМА, користувались здебільшого посібниками радянських авторів, таких як Павлов, Карузін, Механік, Тихонов, Рабинович та інші, ці західноєвропейські праці не мали широкого застосування. Однак, з огляду на свою цінність та наукову важливість, вони зберігались у фондах бібліотеки УХІ (Український інститут мистецтв – тодішня назва сучасної НАОМА).

У приватній колекції викладача А. Мельничук зберігаються як західноєвропейські, так і східноєвропейські посібники з пластичної анатомії, які вона використовує під час занять, демонструючи студентам різні методики викладу цієї дисципліни². Це дає можливість студентам ознайомитись з багатством підходів до викладу пластичної анатомії, порівняти методики різних етапів розвитку науки і мистецтва, а також самостійно обирати найбільш ефективні для їхнього навчання методи.

Необхідно звернути увагу на важливість українських посібників з пластичної анатомії, які стали невід'ємною частиною науково-педагогічної спадщини вітчизняного мистецтва. Окрім західноєвропейської традиції, важливу роль у розвитку цієї дисципліни відіграють

українські автори, що створювали посібники національною мовою, сприяючи тим самим збереженню та розвитку власної освітньої традиції. Перший український навчальний посібник з пластичної анатомії був виданий у 1928 році, автором якого став відомий лікар і педагог М. Лисенков. Це видання стало важливим кроком у формуванні української наукової традиції у сфері пластичної анатомії. Наступне видання, що отримало значне визнання, було опубліковано у 1965 році – «Курс пластичної анатомії» авторства художниці Н. С. Ган. Воно стало важливим етапом у навчанні студентів мистецьких вишів України і підтримувало традиції радянського періоду, однак не залишалось без уваги вітчизняною науковою спільнотою.

З проголошенням незалежності України, художні вищі навчальні заклади почали активно поповнювати бібліотеки новими вітчизняними посібниками з пластичної анатомії. Наприклад, Харківська академія мистецтв видала дві книги під назвою «Пластична анатомія» у 2007 та 2009 роках, автори яких, зокрема С. В. Рибін, В. В. Бобін, С. М. Калашнікова, А. С. Куліш та І. М. Наталуха, внесли суттєвий вклад у вдосконалення навчальних програм. Окрім того, авторський колектив на чолі з В. В. Апальковим видав «Пластичну анатомію» в 2008 та 2018 роках, що ще більше розширило кругозір студентів у питаннях кісткової, сполучної та м'язової систем людини. Ці видання не лише надають теоретичний матеріал, а й зосереджуються на важливих аспектах навчання, таких як історія пластичної анатомії, відмінності між статичним і динамічним положенням тіла, що сприяє розвитку практичних навичок та поглибленого розуміння предмета. Варто зазначити, що одним із знакових навчальних посібників є «Пластична анатомія – основа рисунка» художника Є. Гули (2013), а також «Пластична анатомія» Яковця І. О. (2014), Валецької Р. О. (2008) та Правдохіна В. В. (2010). Новітні видання, такі як «Рисунок і пластична анатомія: навчальний посібник» (2021), автори якого – О. Ю. Оленіна, В. П. Манохін, П. В. Мирончик, Н. С. Вінтаєва та інші, значно розширюють практичні аспекти роботи зі студентами, надаючи цілісне бачення застосування знань у мистецькій діяльності. Останнім важливим доповненням до цієї серії є посібник «Пластична анатомія для дизайнерів» (2024),

² Посібники з приватної колекції викладача: С. Мольтє «Пластична анатомія» (1924) (S. Mollier «Plastische Anatomie», 1924), Е. Харлесс «Пластична анатомія для академічних установ і для самонавчання» (1856) (E. Harless Lehrbuch der plastischen Anatomie für academische Anstalten und zum Selbstunterricht, 1856), М. Дюваль «Анатомія для художників» (1940), Дж. Ржаві «Анатомія для художників» (1947) (J. Zrzavý «Anatomie pro výtvarníky», 1947), П. Ріше «Художня анатомія людського тіла. Том II. Жіноча морфологія» (1920) P. Richer (Nouvelle Anatomie Artistique du Corps Humain. vol. II – Morphologie La Femme, 1920), Цзян Даньшу «Тридцять вісім лекцій з художньої анатомії» (1957) 艺用解剖学三十八讲, 姜丹書編著, Цзяо Цзяньхуа Чжан Хуей «Художня анатомія людини» (1997) 艺术家与 人体解剖学, 编译:左建华张晖, Вень Піньян «Анатомія людини для художників» (1957) 藝用人體解剖學, 文金揚編著, Лі Цінкай «Художня анатомія» (1946) 藝術解剖學, 李景凱編譯, Група авторів Чжанцзяньської академії образотворчих мистецтв «Будова тіла» (1984) 人体结构, 浙江美术学院教材编写组编, Група музею мистецтва провінції Шенсі «Анатомія. Техніка для самостійного вивчення живопису» (1982) 绘画技法自学丛书, 解剖, 陕西省群众艺术馆编, Ф. Мейнер «Художня анатомія» (1959) (F. Meyner «Künstler Anatomie», 1959), В. Танк «Форма і функція» (1955) (W. Tank «Form und Funktion. Eine Anatomie des Menschen», 1955), М. Фішер «Анатомія для художників» (2007) (M. Fischer «Zeichnung der Anatomie für Künstler», 2007), В. Вітвицькі «Пластична анатомія» (1960), (W. Witwicki «Anatomia plastyczna», 1960), Н. Ган «Курс пластичної анатомії людини» (1965), Н. Ган та А. Казанцев «Малювання з натури» (1971), Р. Кол «Художня анатомія дерев» (1965) (R. Cole «The artistic anatomy of trees», 1965).

автором якого є І. Наталуха, що орієнтований на нові освітні потреби і вимоги сучасного дизайну.

Погляд на українську традицію створення посібників з пластичної анатомії, зокрема крізь призму історико-мистецького аспекту, дозволяє студентам не лише отримати технічні знання, але й формувати власне мислення та бачення. Це дає їм можливість у майбутньому виступати як художники-дослідники, відкриваючи нові ідеї та інтерпретуючи наявні візуальні практики в контексті сучасних художніх тенденцій.

3. Архівні матеріали як джерело дослідження

Студентам художніх навчальних закладів настійно рекомендується освоїти навички роботи з архівними джерелами, оскільки це не лише розширює їхнє знання, але й сприяє розвитку аналітичних здібностей. Робота з архівами, включаючи як онлайн-ресурси, так і традиційні архівні фонди, є важливим етапом професійного становлення художника-дослідника. У сучасних умовах, коли інформаційно-комунікаційні технології значно змінили спосіб взаємодії суспільства, архівні дані стають доступнішими завдяки цифровим технологіям і мережі Інтернет. Це відкрило нові можливості для роботи з джерелами, що дозволяє здійснювати глибокий аналіз історичних матеріалів, розвивати інтерпретаційні навички та критичне мислення. Архівна практика є важливою складовою навчального процесу, яка може бути включена в навчальні програми з першого курсу, однак найбільшу користь вона приносить з третього курсу. Саме на цьому етапі навчання студенти вже мають певні базові знання у сфері мистецтва та починають формувати наукові інтереси. Третій курс є тим етапом, коли студенти більш глибоко осмислюють свої професійні завдання і шукають нові можливості для практичного застосування набутого досвіду.

Метою архівної практики є не тільки закріплення теоретичних знань, отриманих під час навчання, але й розвиток практичних навичок, необхідних для майбутньої професійної діяльності. Зокрема, це стосується збору матеріалів для виконання дипломних робіт, участі у наукових дослідженнях, творчого процесу в межах художнього навчання, а також впровадження цих знань у виховання молодших поколінь у художніх школах та культурно-освітніх

установах. Архівні джерела, таким чином, є не тільки об'єктом дослідження, а й інструментом для розвитку творчої та наукової діяльності художника, сприяючи формуванню цілісного погляду на історичні, культурні та мистецькі процеси (рис. 1).

Онлайн-архіви та електронні фонди надають студентам можливість самостійно поглиблювати свої знання та розвивати професійний досвід через доступ до широкого спектру мистецьких джерел. Зокрема, важливе значення для вивчення має доступ до колекцій європейського анатомічного рисунка, який є невід'ємною частиною навчального процесу художників, що спеціалізуються на анатомії. Особлива увага у цьому контексті приділяється вивченню історичних та сучасних практик, що представлені в онлайн-фондах, які дозволяють студентам здійснювати глибоке ознайомлення з анатомічною графікою.

До таких ресурсів належать значущі архіви та колекції, що знаходяться у відкритому доступі, серед яких можна виокремити фонди Національного музею С. Делакруа в Луврі, що містять важливі зразки анатомічних рисунків (рис. 1), а також графічні колекції Британського музею, Німецького музею-диджіталу, Галереї Уффіці, Галереї Mutual Art, Галереї Sotheby's, Шотландської національної галереї сучасного мистецтва. Ці збірки демонструють анатомічні твори, створені європейськими майстрами різних історико-культурних етапів, що дозволяє студентам поглибити розуміння розвитку анатомічного рисунка та еволюції технік у мистецтві.

Вивчення таких ресурсів є необхідним для студентів, оскільки вони надають унікальну можливість ознайомлення з анатомічними рисунками, що допомагають не лише в пізнанні фізіології людини, але й у формуванні художнього чуття щодо зображення людського тіла. Таким чином, доступ до онлайн-архівів і фондів стає важливим елементом у навчанні майбутніх художників, сприяючи їхньому розвитку як висококваліфікованих фахівців у галузі пластичної анатомії.

4. Мультимедійні засоби навчання

Ера цифрової економіки ставить вимогу застосування набору знань, умінь, ставлень (включаючи здатності, стратегії, цінності та обізнаність), що необхідні для викорис-



Рис. 2. Студенти 1-го курсу живописного факультету під керівництвом викладача пластичної анатомії А.І. Мельничук в Національному музеї медицини України. Огляд анатомічних рисунків Луки Войно-Ясенецького з фондів музею. Фотоматеріал: А.І. Мельничук, 2022 р.

тання інформаційнокомунікаційних технологій та цифрових медіа з метою виконання різноманітних завдань; На сьогоднішній процес діджиталізації стосується усіх сфер творчих спеціальностей. Обов'язково студент повинен вміти опанувати анімацію, 3D графіку, 3D скульптуру при вивченні пластичної анатомії для створення художніх проєкцій (Юрченко, 2022).

Як зазначає старший викладач НАОМА Піскунов, основним завданням викладання є трансляція знань та цінностей, при цьому важливо використовувати сучасні методи та мову, яка є зрозумілою для молоді. Одним із інноваційних підходів, запропонованих ним, «є онлайн-метод «прорисовування» анатомічного рисунка по поверхні живописного або графічного твору» (Піскунов, 2023, с. 213). Цей метод «засвідчив свою ефективність як спосіб практичного аналізу творів мистецтва, аналогічно до використання програми «Art Anatomy», що надає об'ємні віртуальні моделі» (Піскунов, 2023, с. 213). Розгляд таких моделей із різних ракурсів сприяє збагаченню просторового розуміння пластики людського тіла, що є ключовим аспектом вивчення анатомії для художників.

Сучасне програмне забезпечення, «таке як «Procreate», «Sketchbook» та «Photoshop», надає можливості для послідовної реалізації зазначених методичних підходів, що дозволяє про-

водити заняття в онлайн-режимі або записувати їх для подальшого вивчення студентами» (Піскунов, 2023, с. 213). За аналогічним принципом працює викладач пластичної анатомії А. Яковенко, який використовує програми «Procreate» та «Sketchbook» на цифровому планшеті для покращення процесу навчання. А. Мельничук, у свою чергу, застосовує проєктор для демонстрації слайдів під час лекційних занять з пластичної анатомії, виконаних у програмах Microsoft PowerPoint та Microsoft Word. Ці підходи дозволяють створювати інтерактивне навчальне середовище, що сприяє кращому засвоєнню матеріалу та розвитку професійних навичок у студентів.

5. Творчі завдання

Перебуваючи в постійному циклі метаморфоз, людина змушена самостійно конструювати свій мікрокосмос, прагнучи до всебічного удосконалення власного таланту, поглиблення інтелекту, мудрості, накопичення знань, а також виявлення таких моральних якостей, як мужність, милосердя і любов до ближнього. У цьому контексті завдання будь-якої освітньої установи, зокрема мистецької школи, полягає в розвитку творчого потенціалу студента через реалізацію його естетичних уподобань та уяви, що сприяє самостверженню і формуванню художнього

мислення. Метою такого підходу є не тільки навчання технічним навичкам, а й стимулювання внутрішнього потенціалу студента до пошуку нових форм виразу та самовираження в процесі творчості.

Метод пізнання в навчальному процесі, а також система навичок, на яких базується професійне зростання, формуються не лише на основі особистого досвіду студента, але й на його здатності до сприйняття та активного творчого процесу. Студент повинен бути здатним не тільки спостерігати за навколишнім світом, а й активно взаємодіяти з ним, накопичуючи та аналізуючи об'єктивну інформацію для відображення реальності через художні засоби.

Особливо важливим етапом у навчанні є формування здатності студента першого курсу бакалаврату до самостійного створення творчих завдань з курсу пластичної анатомії. Однак, до цього студент повинен спершу засвоїти традиційні підходи до виконання практичних завдань, що включають навички правильного малювання, технічного виконання та глибоке розуміння теоретичного матеріалу. Першокурсники НАОМА виконують завдання, що передбачають різні техніки та художні матеріали, включаючи офорти, аплікаційні рішення, живописні техніки, 3D графіку, 3D скульптуру, пластилінові роботи, моделювання за допомогою конструктора LEGO, а також створення інсталяційних макетів тощо. Цей комплекс завдань має на

меті не лише розвиток технічних навичок, а й формування глибокого розуміння простору, об'єму, структури та функції людського тіла, що є важливими для створення точних та виразних художніх образів. У подальшому, найкращі творчі роботи студентів демонструються на виставках, таких як День відкритих дверей у кабінеті пластичної анатомії НАОМА, а також на виставках, присвячених темі пластичної анатомії.

Окрім роботи з традиційними матеріалами, такими як графітні олівці та м'які матеріали, студенти повинні навчитися виконувати анатомічні проекти в різних техніках, включаючи графічні ілюстрації, живописні роботи, офорти, а також скульптуру (гіпс, глина, пластилін). Такий підхід сприяє всебічному розвитку художника, який навчається не тільки спостерігати, а й активно інтерпретувати та відображати складну структуру людського тіла через різні художні засоби.

6. Лабораторно-дослідна практика

Лабораторна робота студента є важливим етапом його навчального процесу, що надає можливість для експериментування, розвитку індивідуальних творчих здібностей та інтелектуального лідерства. Це простір для «дослідження анатомічної кухні», де студент, після вивчення теоретичного матеріалу, може застосовувати набуті знання на практиці. Як показує педагогічний досвід, саме через виконання практичних завдань, закріплених академічним анатомічним рисунком за допомо-

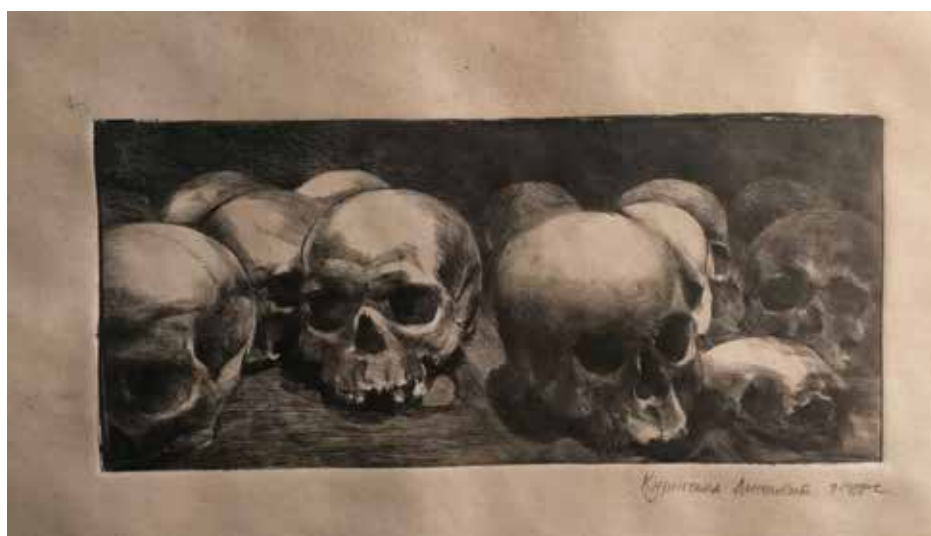


Рис. 3. Натюрморт з черепів. Графічні техніки. I курс, спеціальність «Графіка». 2023 р.



Рис. 4. Живопис. I курс, спеціальність «Станковий та монументальний живопис». 2021 р.



Рис. 5. Порівняльний аналіз на побудову черепа, екорше та натурального портрету. Студенти I курсу, спеціальність «Станковий та монументальний живопис». 2021 р.

гою методу п'ятірки³, студент здобуває навички творчого підходу до вирішення поставлених завдань та вчиться мислити в контексті художньої практики. Завдання, засновані на

³ Метод п'ятірки в анатомічному рисунку:

1. Композиція в форматі.
2. Пропорційні співвідношення.
3. Конструктивно-аналітична проєкція (просторова проєкція в рисунку).
4. Пластичність структури форми об'єкта.
5. Об'єм формотворення об'єкта.

цьому методі, починаються виконуватися студентами вже на I курсі II семестру. Це може включати створення логотипів для медичних закладів та установ, ілюстрацій до анатомічних посібників та атласів, віртуальних розробок протезів, а також екорше для медичних і мистецьких закладів освіти.

Важливим аспектом є те, що студент повинен не тільки виконувати завдання, але й самостійно опрацьовувати матеріал на основі практич-

них робіт. Цей етап навчання сприяє розвитку самостійності, навчаючи студента експериментувати, аналізувати та інтегрувати нові знання в процесі творчості. Під керівництвом викладача пластичної анатомії студент виконує дослідницьку роботу, консулюється з педагогами та застосовує методичні прийоми, що розвивають критичне мислення і практичні навички в роботі з анатомічними та мистецькими об'єктами.

З 2020 року під керівництвом викладачів анатомії, зокрема А. Мельничук та Є. Піскунова, було відновлено виконання завдань з анатомії в скульптурі. Це включає ліплення скелета на I курсі та покриття його м'язовою системою на II курсі. Такий підхід дозволяє студентам не

лише отримати теоретичні знання, але й розвинути практичні навички у моделюванні та відтворенні анатомічних форм в об'ємних матеріалах, що є важливим для формування глибокого розуміння структури людського тіла.

7. Організація культурно-освітніх заходів

Доцільно залучати студентів до організаційно-виховної роботи, оскільки така практика стимулює їх активність у мистецькому житті анатомічної науки, сприяючи формуванню відповідальності за виконану роботу. Ці заходи дають студентам усвідомлення важливості їхньої ролі в професійній сфері, що має безпосереднє значення для їхнього майбутнього працевлаштування та реалізації анатомічних проєктів. Залучення студентів до організа-

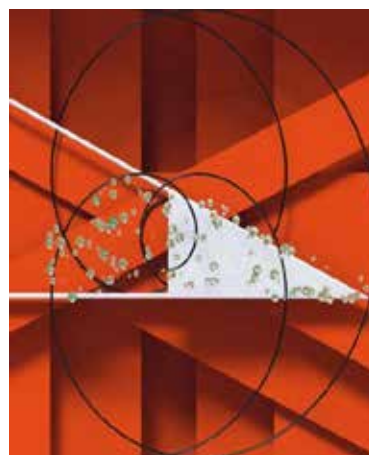


Рис. 6. 3D виконання остеологічних об'єктів – череп (зліва) та стопа (з права) за схематичним їх відтворенням через аспект знаків трипільської культури. I курс, спеціалізація «Графічний дизайн», 2022 р.

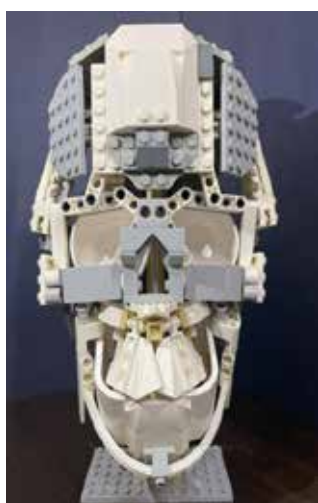


Рис. 7. Конструктивне моделювання черепа з конструктора-лего. I курс, спеціалізація «Графічний дизайн», 2022 р.



Рис. 8. Скелет з глини. I курс, спеціальність «Станкова та монументальна скульптура», 2023 р.

ційно-виховних заходів також дає можливість для обміну досвідом між фахівцями з різних навчальних закладів і установ, що сприяє мистецько-культурному розвитку Академії та активізації студентського середовища. Ці практики дозволяють студентам не тільки застосовувати теоретичні знання на практиці, але й відкривають нові перспективи для їхнього професійного зростання та творчого розвитку.

Окрім занять в аудиторії, студенти мають змогу розширити свої знання, налагоджуючи зв'язки з медичними центрами, виставковими організаціями та іншими культурними інституціями. Участь у проведенні виставок, присвячених вивченню пластичної анатомії, дає студентам цінний досвід організації культурних подій. Так, студенти Академії брали участь у виставці, організованій на День відкритих дверей НАОМА, а також у виставці, що відбулася в Національному музеї медицини України. Ці заходи сприяють формуванню професійних навичок та вмінню працювати в команді, одночасно збагачуючи студентів новими враженнями та знаннями.

З 2022 року в кабінеті пластичної анатомії НАОМА започатковано проведення додаткових лекцій для студентів курсів археології та антропології, що дозволяє значно розширити межі дисципліни та об'єднати різні наукові напрямки. Залучення студентів до організацій-

ної роботи збирання остеологічного матеріалу з фондів Інституту археології НАН України для методичного забезпечення кабінету та майбутніх творчих майстерень є важливим етапом в освіті, що дозволяє студентам отримати безпосередній досвід роботи з реальними матеріалами та науковими колекціями. Такі заходи сприяють поглибленому вивченню специфіки дисципліни, а також розвитку практичних навичок, що надалі стануть основою для творчих і наукових досягнень студентів у їхній професійній діяльності.

У січні 2024 року в Національному музеї медицини України була організована виставка анатомічних робіт під назвою «Череп в пластичній анатомії». Виставка відкрилася 27 січня 2024 року о 16:00 год. у виставковій залі музею. Експозиція включала роботи студентів I курсу факультету образотворчого мистецтва та реставрації Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури (НАОМА), що охоплюють період від 50-х років XX століття до початку XXI століття. Основною темою виставки є череп як складна анатомічна конструкція, що викликає художній інтерес і вивчається через різні техніки, зокрема анатомічний рисунок, живопис і скульптуру. Ці роботи відображають різноманітні підходи до зображення черепа в контексті пластичної анатомії, що є важливою частиною художньої

освіти. Всі твори, представлені на виставці, демонструються публіці вперше та відкривають нові маловідомі аспекти пластичної анатомії, що досі не мали достатнього освітлення в художньому середовищі.

Однією з важливих складових цього проєкту стала екскурсія-лекція, яку провів викладач НАОМА А. Мельничук на тему «Символіка черепа в образотворчому мистецтві, анатомії та антропометрії». Лектор розповів про символічне значення черепа в образотворчому мистецтві, його метафізичні та морфологічні особливості, а також ознайомив аудиторію з анатомічними та антропометричними аспектами вивчення цієї важливої частини людського тіла. Цей захід сприяв розширенню уявлень про роль анатомії в мистецтві та науці і привернув увагу до значення пластичної анатомії як складової частини художньої освіти.

Перспективи розвитку дисципліни пластичної анатомії в НАОМА та її подальші цілі. Необхідність створення випускової кафе-

дри пластичної анатомії в НАОМА в контексті економічного розвитку країни є надзвичайно актуальною, оскільки вона може стати важливим елементом для розвитку інноваційних мистецьких та медичних технологій і покращення якості науково-практичних досліджень. Враховуючи сучасні реалії країни, коли необхідною складовою є соціальна реінтеграція постраждалих від військових дій в Україні та забезпечення повноцінного життя, важливим є створення таких спеціалізованих освітніх підрозділів, що дозволить виховати висококваліфікованих фахівців, які будуть здатні розробляти дизайн медичних апаратів: протезів, ортопедичних корсетів тощо; Графічний дизайн, наприклад, займає важливе місце в медицині та фармацевтиці, оскільки сприяє покращенню комунікації між медичними установами, пацієнтами та громадськістю. Важливим є створення інформаційних матеріалів, таких як брошури та плакати, які допомагають донести важливу інформацію про здоров'я та ліки. Особлива увага буде при-



Рис. 9. Лекція з археології наукового співробітника Інституту археології НАН України, лектора І. Зоценка в кабінеті пластичної анатомії НАОМА



Рис. 10. На фото зліва: викладачі пластичної анатомії А. Яковенко та А. Мельничук зі студентами графічного дизайну (I курс). Досліджуємо остеологічні знахідки з історичних місць поховань в відділі Інституту археології НАН України, 2023 р.

ділена використанню нейромереж як інноваційного інструменту для створення візуального контенту, що сприяє покращенню розуміння медичної інформації: Розробка унікального логотипу для медичного закладу – це перший крок у створенні корпоративного стилю; Значення дизайну в медичному одязі сягає далеко за межі суто естетичних міркувань. Він включає не тільки стильні вишукування, але й функціональні аспекти, завданням яких є поєднання комфорту, безпеки та естетики; Вони також зможуть працювати над дизайном медичної реклами, що є важливим аспектом для популяризації новітніх медичних технологій та продуктів.

Інтеграція пластичної анатомії в навчальний процес вищих навчальних закладів сприятиме створенню міцного науково-мистецького підґрунтя, що дозволить студентам не лише освоїти фундаментальні анатомічні знання, але й застосовувати їх у практичній діяльності в медицині та мистецтві. Це є важливим кроком у розвитку нових дисциплін, які відповідають сучасним вимогам медичного та художнього ринку. У рамках таких курсів студенти зможуть не тільки вивчати основи пластичної анатомії, а й створювати творчі роботи, що мають наукове, медичне та художнє значення. Студенти, навчаючись за програмою пластичної анатомії,

отримають ґрунтовні знання щодо анатомічних закономірностей форм і пропорцій людського тіла. Ці знання є важливими для створення точних і функціональних медичних виробів, що є вкрай необхідними для сучасної медичної практики.

Важливо, щоб студенти вивчали не лише пластичну анатомію людського тіла, але й зоологію, ботаніку, анімалістику та дослідження природних форм, таких як камені чи інші елементи живої органіки. Вивчення різноманітних представників флори та фауни, малювання тварин і рослин, дослідження дерев та їхніх структурних особливостей дає студентам змогу глибше розуміти природу, розвивати спостережливість і точність у передачі форм, що є невід'ємною частиною творчого процесу. Це дозволяє розширювати горизонти художнього мислення і формує у студентів багатогранний підхід до створення мистецьких робіт.

Крім того, пластична анатомія є необхідною складовою для створення високоякісних художніх ілюстрацій, які використовуються у медичних атласах та посібниках. Точність і детальність зображень є важливими для медичних студентів та фахівців, оскільки вони допомагають у вивченні анатомії та складних медичних концептів. Такі ілюстрації мають наукове значення і часто використовуються в практиці

лікарів, хірургів, стоматологів та інших медичних фахівців. Важливим напрямком є також розробка анімаційних роликів і мультфільмів на анатомічну тематику, що сприяють популяризації знань з анатомії серед різних аудиторій. Окрім цього, художники можуть створювати скульптури-екорше для мистецьких і медичних установ, які слугують ефективними навчальними інструментами. Ці різноманітні варіанти практичного застосування художньої анатомії не лише сприяють розвитку мистецької дисципліни, а й забезпечують її актуальність у сучасному світі.

Випускова кафедра пластичної анатомії в НАОМА може стати не лише важливим етапом у розвитку самого навчального закладу, а й важливим аспектом економічного розвитку країни. Крім того, розвиток цього напрямку дозволить створити нові робочі місця, сприятиме розвитку інноваційних підприємств та стартапів у медичній сфері, а також забезпечить країну висококваліфікованими фахівцями, які зможуть конкурувати на міжнародному рівні. Таким чином, створення кафедри пластичної анатомії в НАОМА в подальшому слугуватиме важливим кроком для досягнення високого рівня освіти та підготовки фахівців, здатних вирішувати сучасні завдання анатомічної науки та практики, а також сприяти економічному розвитку країни через створення інноваційних медичних продуктів та мистецьких проєктів.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Підсумовуючи вищезазначене, можна стверджувати, що дисципліна пластична анатомія є ключовою складовою художньої освіти в НАОМА, що сприяє не лише розвитку творчих здібностей студентів, але й надає їм необхідні знання та навички для роботи в різних галузях, таких як медицина, наукові дослідження та технології. У процесі навчання важливу роль відіграють новітні методи, що інтегрують сучасні технології в традиційну освіту, а також розвиток міждисциплінарного підходу, що дає можливість студентам застосовувати свої знання на практиці, зокрема у сфері медичних і мистецьких проєктів.

У процесі викладання дисципліни «Пластична анатомія» в Національній академії обра-

зотворчого мистецтва і архітектури важливими аспектами є ознайомлення студентів із основними літературними джерелами та спеціалізованими підручниками, що створюють теоретичну базу для подальшої практичної діяльності. Використання архівних матеріалів та онлайн-ресурсів дозволяє студентам зануритись у історичні та сучасні досягнення анатомії, а також поглибити свої знання. Використання мультимедійних засобів, таких як програми 3ds Max, Adobe Photoshop і Adobe Illustrator, дає змогу інтегрувати цифрові технології в навчальний процес, відкриваючи нові можливості для розвитку практичних навичок. Творчі завдання, зокрема ліпка, офорт, акварель та інсталяція, стимулюють креативність та дозволяють студентам розвивати практичні навички, необхідні для професійної діяльності. Лабораторно-дослідна практика, що включає написання наукових статей, тез та творчих проєктів, поєднує теорію з практикою, формуючи комплексний підхід до навчання. Організація культурно-освітніх заходів, запрошення зовнішніх лекторів та освітні екскурсії допомагають студентам розширювати свої горизонти, здобувати нові знання та досвід. Запровадження цих матеріалів і методик у навчальний процес сприяє підготовці висококваліфікованих фахівців, які володіють необхідними знаннями та навичками для роботи в широкому спектрі напрямів мистецтва, медицини та наукових досліджень. Інтеграція інноваційних педагогічних технологій забезпечує актуальність і гнучкість програми, що відповідає сучасним вимогам художньої та медичної освіти.

Важливою перспективою є створення випускової кафедри пластичної анатомії в НАОМА, що дасть змогу сформувати кваліфікованих фахівців у сфері не лише мистецтва, а й медичних, технологічних та економічних галузей. Таким чином, стаття підкреслює важливість інтеграції традиційних і новітніх методів навчання, інтердисциплінарного підходу та розвитку професійних компетенцій, що сприятимуть не лише вдосконаленню студентів, а й економічному розвитку країни через інноваційні мистецькі, медичні та технологічні досягнення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Гула Є. Пластика в мистецтві України. *Вісник національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2017. № 4. С. 135–140. URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/download/138799/135741> (дата звернення: 30.12.2024).
2. Жолтовський П. М. Художнє життя на Україні в XVI–XVIII ст. Київ: Наукова думка, 1983. 177 с. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009449> (дата звернення: 30.12.2024).
3. Кононенко А. В., Любчак Ю. С. Традиційні та інноваційні методи викладання в системі української освіти: перспективи, результативність, недоліки. Вінниця: Вінницький національний технічний університет Інститут екологічної безпеки та моніторингу довкілля, 2017. URL: <http://inmad.vntu.edu.ua/portal/static/99950E9A-497C-4E05-9BE8-2C025F32AFFE.pdf> (дата звернення: 30.12.2024).
4. Мельничук А. Анатомічна колекція кабінету пластичної анатомії Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури. *Художня культура. Актуальні проблеми*. 2022. Т. 18, № 1. С. 43–49. DOI: <http://hudkult.mari.kiev.ua/article/view/260418> (дата звернення: 30.12.2024).
5. Мельничук А. Історичний розвиток та становлення методики викладання дисципліни «пластична анатомія» в НАОМА. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету ім. І. Франка. Дрогобич: Гельветика, 2021. Вип. 35, т. 1. С. 51–59. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-3-7> (дата звернення: 30.12.2024).
6. Піскунов Є. Викладання пластичної анатомії в Національній академії образотворчого мистецтва і архітектури: інноваційні методи та мультимедійна форма навчання. *Українська академія мистецтва*. 2023. Вип. 33. С. 210–216. URL: <http://195.20.96.242:5068/kvnaoma-xmlui/bitstream/handle/123456789/355/166-Текст%20статті-265-1-10-20230707.pdf?sequence=1&isAllowed=y> (дата звернення: 30.12.2024).
7. Роготченко О. Практична анатомія у контексті розвитку сучасної вітчизняної образотворчості. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2012. С. 279–305. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Mist_2012_8_27.pdf (дата звернення: 30.12.2024).
8. Салюк І. С., Іванова О. В. Аналіз матеріально-технічної бази сучасної художньої освіти. I Всеукраїнська конференція здобувачів вищої освіти і молодих учених «Інноватика в освіті, науці та бізнесі: виклики та можливості». 2020. С. 145–151. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/17445/1/Innovatyka2020_P145-151.pdf (дата звернення: 30.12.2024).
9. Швець Г. О. Сучасні інноваційні методи викладання у вищій школі. Четверта всеукраїнська практично-пізнавальна інтернет-конференція. 2010. URL: <https://naukam.triada.in.ua/index.php/konferentsiji/33-chetverta-vseukrajinska-praktichno-piznavalna-internet-konferentsiya/42-suchasni-innovatsijni-metodi-vikladannya-u-visshij-shkoli> (дата звернення: 30.12.2024).
10. Юрченко А., Удовиченко О., Шершень О. Особливості вивчення 3D-графіки в умовах неформальної освіти. *Освіта. Інноватика. Практика*. 2022. Т. 10, № 5. С. 48–57. DOI: <https://doi.org/10.31110/2616-650X-vol10i5-007> (дата звернення: 30.12.2024).

REFERENCES:

1. Gula, Ye. (2017). *Plastyka v mystetstvi Ukrainy* [Plasticity in Ukrainian art]. *Visnyk natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, (4), 135–140. URL: <https://journals.uran.ua/visnyknakkkim/article/download/138799/135741>
2. Zholtovskiy, P. M. (1983). *Khudozhnye zhyttia na Ukraini v XVI–XVIII st.* [Artistic life in Ukraine in the 16th–18th centuries]. Kyiv: Naukova dumka. URL: <http://irbis-nbuv.gov.ua/ulib/item/UKR0009449>
3. Kononenko, A. V., & Liubchak, Yu. S. (2017). *Traditsiini ta innovatsiini metody vykladannia v systemi ukrainskoi osvity: perspektyvy, rezul'tatyvnist, nedoliky* [Traditional and innovative teaching methods in the Ukrainian education system: prospects, effectiveness, shortcomings]. *Vinnytskyi natsionalnyi tekhnichniy universytet Instytut ekolohichnoi bezpeky ta monitorynhu dovkilia, Vinnytsia*. URL: <http://inmad.vntu.edu.ua/portal/static/99950E9A-497C-4E05-9BE8-2C025F32AFFE.pdf>
4. Melnychuk, A. (2022). *Anatomichna kolektsiia kabinetu plastychnoi anatomii Natsionalnoi akademii obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury* [Anatomical collection of the plastic anatomy cabinet of the National Academy of Fine Arts and Architecture]. *Khudozhnia kultura. Aktualni problemy*, 18 (1), 43–49. DOI: <http://hudkult.mari.kiev.ua/article/view/260418>
5. Melnychuk, A. (2021). *Istorychnyi rozvytok ta stanovlennia metodyky vykladannia dystsypliny «plastychna anatomii» v NAOMA* [Historical development and formation of teaching methods of the discipline «plastic anatomy» at NAOMA]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskiy zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu im. I. Franka*, 35 (1), 51–59. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863/35-3-7>

6. Piskunov, Ye. (2023). Vykladannia plastychnoi anatomii v Natsionalnii akademii obrazotvorchoho mystetstva i arkhitektury: innovatsiini metody ta multymediina forma navchannia [Teaching of plastic anatomy at the National Academy of Fine Arts and Architecture: innovative methods and multimedia form of education]. *Ukrainska akademiia mystetstva*, 33, 210–216. URL: <http://195.20.96.242:5068/kvnaoma-xmlui/bitstream/handle/123456789/355/166-Текст%20срарри-265-1-10-20230707.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
7. Rohotchenko, O. (2012). Praktichna anatomiia u konteksti rozvytku suchasnoi vitchyznianoj obrazotvorchosti [Practical anatomy in the context of the development of contemporary domestic visual arts]. *Mistetstvoznavstvo*, (8), 279–305. URL: http://irbis-nbuv.gov.ua/cgi-bin/irbis_nbuv/cgiirbis_64.exe?C21COM=2&I21DBN=UJRN&P21DBN=UJRN&IMAGE_FILE_DOWNLOAD=1&Image_file_name=PDF/Mist_2012_8_27.pdf
8. Saliuk, I. S., & Ivanova, O. V. (2020). Analiz materialno-tekhnichnoi bazy suchasnoi khudozhnoi osvity [Analysis of the material and technical base of modern art education]. I *Vseukrainska konferentsiia zdobuvachiv vyshchoi osvity i molodykh uchenykh «Innovatyka v osviti, nautsi ta biznesi: vyklyky ta mozhlyvosti»*, 145–151. URL: https://er.knutd.edu.ua/bitstream/123456789/17445/1/Innovatyka2020_P145-151.pdf
9. Shvets, H. O. (n.d.). Suchasni innovatsiini metody vykladannia u vyshchii shkoli [Modern innovative teaching methods in higher education]. *Chetverta vseukrainska praktychno-piznavalna internet-konferentsiia*. URL: <https://naukam.triada.in.ua/index.php/konferentsiji/33-chetverta-vseukrajinska-praktichno-piznavalna-internet-konferentsiya/42-suchasni-innovatsijni-metodi-vikladannya-u-visshij-shkoli>
10. Yurchenko, A., Udovychenko, O., & Shershen, O. (2022). Osoblyvosti vyvchennia 3D-hrafiky v umovakh neformalnoi osvity [Features of studying 3D graphics in the conditions of non-formal education]. *Osvita. Innovatyka. Praktyka*, 10 (5), 48–57. DOI: <https://doi.org/10.31110/2616-650X-vol10i5-007>

УДК 766

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-20>

Інна ПЕТРОВА

доктор історичних наук, доцент, професор кафедри графічного дизайну, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, вул. М. Бойчука, 32, м. Київ, Україна, 01103

ORCID: 0000-0001-9095-1931

Олеся ВАРКАЧ

старший викладач кафедри рисунка, Київська державна академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, вул. М. Бойчука, 32, м. Київ, Україна, 01103

ORCID: 0009-0006-9170-9665

Бібліографічний опис статті: Петрова, І., Варкач, О. (2024). Композиційний аналіз ілюстрацій Теодора Кіттельсена до збірки «Норвезькі чарівні казки» (2018). *Fine Art and Culture Studies*, 6, 162–172, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-20>

КОМПОЗИЦІЙНИЙ АНАЛІЗ ІЛЮСТРАЦІЙ ТЕОДОРА КІТТЕЛЬСЕНА ДО ЗБІРКИ «НОРВЕЗЬКІ ЧАРІВНІ КАЗКИ» (2018)

У статті презентовано композиційний аналіз ілюстрацій Теодора Кіттельсена до книги «Норвезькі чарівні казки» (2018). Зосереджено увагу на ілюстраціях «Морський троль» (1881), «Відьма» (1892), «Дух водоспаду» (1892), «Водоспад Рюкан у своїй первісній величі» (1904), «Водяник» (1904), «По дорозі до Гільдії в Тролдслотте» (1904), «Лісовий троль» (1905), «Гірський троль» (1905), «Троль, який розмірковує, скільки йому років» (1911), «Пер Гюнт у Доврського діда» (1913). У статті запропоновано мистецтвознавчий аналіз основних творів Т. Кіттельсена; досліджені фактори, що вплинули на формування митця (домінування фольклорних мотивів у зображальній традиції країн Північної Європи, олюднення природного середовища, поетизація повсякденної культури, засвоєння засад скандинавського декоративно-прикладного мистецтва). Практична значущість дослідження полягає в тому, що його фактичні матеріали, теоретичні положення та висновки можуть бути використані під час підготовки узагальнюючих праць і навчальних посібників з історії дизайну країн Північної Європи, а також відповідних лекційних курсів, спецкурсів та практичних занять з дисципліни «Історія дизайну».

Метою статті є аналіз композиційної побудови ілюстрацій Т. Кіттельсена до книги «Норвезькі чарівні казки».

Методологія. Під час дослідження були використані методологічні принципи системності, комплексності, об'єктивності й історизму. З метою збирання, систематизації та вивчення інформації автор застосував такі методи: історико-порівняльний, монографічний, а також метод мистецтвознавчого аналізу.

Наукова новизна. У вітчизняній історіографії відсутні розвідки, присвячені мистецтвознавчому аналізу творів Т. Кіттельсена, їх формально-стилістичним особливостям, композиційній побудові творів. Ця стаття надає можливість заповнити цю інформаційну прогалину.

Висновки. Рисунки Теодора Кіттельсена настільки композиційно довершені, що кожен з них може існувати як самостійний твір, а всі разом вони складаються в цілісну, складну образну книжкову композицію.

Ключові слова: композиція, ілюстрація, книга, Т. Кіттельсен, графічний дизайн, Норвегія.

Inna PETROVA

Doctor of Historical Sciences, Associate Professor, Professor at the Department of Graphic Design, Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design, 32, M. Boichuk Str., Kyiv, Ukraine, 01103

ORCID: 0000-0001-9095-1931

Olesia VARKACH

Senior Lecturer, Department of Drawing, Mykhailo Boichuk Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design, 32, M. Boichuk Str., Kyiv, Ukraine, 01103

ORCID: 0009-0006-9170-9665

To cite this article: Petrova, I., Varkach, O. (2024). Kompozytsiinyi analiz iliustratsii Teodora Kittelsena do zbirky «Norvezki charivni kazky» (2018) [Composition analysis of Theodor Kittelsen's illustrations for the collection «Norwegian Magic Tales» (2018)]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 162–172, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-20>

COMPOSITION ANALYSIS OF THEODOR KITTELSEN'S ILLUSTRATIONS FOR THE COLLECTION "NORWEGIAN MAGIC TALES" (2018)

The article presents a compositional analysis of Theodor Kittelsen's illustrations for the book «Norwegian Magic Tales» (2018). The focus is on the illustrations «The Sea Troll» (1881), «The Witch» (1892), «The Spirit of the Waterfall» (1892), «The Rjukan Waterfall in its Original Grandeur» (1904), «The Waterman» (1904), «On the Way to the Guild in Troldslotte» (1904), «The Forest Troll» (1905), «The Mountain Troll» (1905), «The Troll Who Thinks How Old He Is» (1911), «Peer Gynt at the Dover Grandfather's» (1913). The article offers an art-historical analysis of the main works of T. Kittelsen; The factors that influenced the formation of the artist are investigated (the dominance of folklore motifs in the pictorial tradition of the countries of Northern Europe, the humanization of the natural environment, the poeticization of everyday culture, the assimilation of the principles of Scandinavian decorative and applied arts). The practical significance of the study lies in the fact that its factual materials, theoretical provisions and conclusions can be used in the preparation of generalizing works and textbooks on the history of design of the countries of Northern Europe, as well as relevant lecture courses, special courses and practical classes in the discipline «History of Design».

The purpose of the article is to analyze the compositional construction of illustrations by T. Kittelsen for the book «Norwegian Magic Tales».

Methodology. The methodological principles of systematicity, complexity, objectivity and historicism were used during the study. In order to collect, systematize and study information, the author used the following methods: historical and comparative, monographic, as well as the method of art historical analysis.

Scientific novelty. In domestic historiography there are no studies devoted to the art historical analysis of the works of T. Kittelsen, their formal and stylistic features, and the compositional structure of the works. This article provides an opportunity to fill this information gap.

Conclusions. The drawings of Theodore Kittelsen are so compositionally complete that each of them can exist as an independent work, and all together they form a coherent, complex figurative book composition.

Key words: composition, illustration, book, T. Kittelsen, graphic design, Norway.

Актуальність дослідження. 1830–1870 рр. увійшли в історію Норвегії як період домінування національного романтизму, що підготував ідеологічне підґрунтя для розширення автономії Норвегії у союзі зі Швецією та подальшого здобуття в 1905 р. незалежності. Національний романтизм у Норвегії сформувався під впливом ідей Й. Г. фон Гердера. Відповідно до них кожна етнічна група, нація має власний «народний дух» (Volksgeist), на становлення якого впливають мовні особливості, суспільний лад, традиції, стиль життя, природно-кліматичні умови. Формування національної самосвідомості норвежців, ідентифікація себе як окремої групи спровокували появу розвідок з історії, філології та культури Норвегії. Так, фундатори норвезької історичної школи та «еміграційної теорії» Р. Кейзер та його учень П. А. Мунк видали три томи збірки «Старе право Норвегії» (1846–1849), до складу якої увійшли нормативно-правові акти від найдавніших часів до 1387 р. Лінгвіст І. Аасен збирав та систематизував норвезькі діалекти з метою створення «національної мови» ландсмол (нюношк). Фольклористи А. Файє, П. К. Асбйорнсен, Й. Мое вивчали

народні казки, легенди та перекази. З метою популяризації норвезького фольклору редактори видань до ілюстрування народних казок «Norske Folkeeventyr» (упорядники збірки П. К. Асбйорнсен та Й. Мое) залучили відомих художників, серед яких Г. Гуде, А. Шнайдер, А. Тідеманд, О. Сіндінг, Е. Вереншольд, Т. Кіттельсен. Однак саме Т. Кіттельсену вдалося досконало передати особливості норвезького характеру, уявлення місцевого населення про нерозривний зв'язок людини з природою, відтворити образи персонажів норвезького фольклору: тролей, велетнів-ютулами, ніссе, драугів, хюльдри.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість Т. Кіттельсена та вплив її на формування самобутності скандинавської графіки вивчали А. Каселлі, О. Кофоед, К. Крістенсен, Т. Йенсен та ін. Їх цікавили інституалізація скандинавського графічного дизайну та образотворчого мистецтва, формування візуально-образної мови творів художника, а також його творчий шлях. Здебільшого дослідники опрацьовували серію малюнків «Життя у скрутному становищі» (1889–1890), «Чорна смерть»

(1896), «Батрахоміомахія» (1885). Наукові студії про композиційні особливості творів Т. Кіттельсена, на жаль, відсутні. Тому **метою дослідження** став композиційний аналіз ілюстрацій Т. Кіттельсена до книги «Норвезькі чарівні казки» (2018).

Виклад основного дослідження. Відомий норвезький художник-ілюстратор Т. Кіттельсен народився 27 квітня 1857 р. у м. Крагерьо, у Південній Норвегії, у купецькій родині. У 1874 р. він отримав стипендію від мецената Дідеріка Марії Олла та переїхав на навчання до Крістіанії. Базову мистецьку освіту Т. Кіттельсен здобув у школі малювання В. фон Ганно (додатково брав уроки рисунка в Ю. Мідцельтуна). З 1876 р. по 1879 р. Т. Кіттельсен навчався живопису в Академії образотворчих мистецтв у Мюнхені в майстернях професорів В. Лінденшміта Молодшого та Л. фон Леффца (також з 1882 р. навчається в Парижі). У 1880 р. Т. Кіттельсен після завершення навчання в Мюнхені повертається до Норвегії. Після презентації роботи «Морський троль» (1881) до Т. Кіттельсена почали звертатися видавці для ілюстрування збірок норвезького фольклору (Beyer E., 2024). Протягом 1883–1887 рр. Т. Кіттельсен ілюстрував збірку норвезьких народних казок «Norske Folkeeventyr», упорядниками якої були відомі колекціонери усної народної творчості Пітер Крістен Асбйорнсен та Йорген Мое (Петрова І., Погребна О., 2023, с. 62–69). Паралельно працював над серією малюнків для норвезького перекладу «Батрахоміомахії» – пародії на героїчний гомерівський епос. Завершив роботу у 1885 р. Окремим накладом збірка була опублікована лише в 1928 р. після смерті Т. Кіттельсена. У 80-ті рр. ХІХ ст. Т. Кіттельсен активно співпрацював із журналами *Neue Deutsche Illustrierte Zeitung* (1885–1886) та *Juleroser* (1884) (Beyer E., 2024). З 1887 р. працював над створенням ілюстрацій для перекладу збірки «Казки та пригоди, що розповів шведською національною мовою Нільс Габріель Дюрклоу» (для шведської аудиторії ілюстрації робив Карл Ларссон). Переклад норвезькою «Казок та пригод...» підготував норвезький письменник Нордал Рольфсен (Beyer E., 2024).

У 1887 р. Т. Кіттельсен здійснив подорож на Лофотенські острови. Там, у Скомвері, він створює кілька серій малюнків і текстів, які пізніше були надруковані у вигляді книги: «Життя

у скрутному становищі» (1889–1890), «З Лофотенських островів» (видання у двох томах, 1890–1991 р.) та «Чарівництво» / «Чаклунство» (1892) (Beyer E., 2024). У 1893 р. відбулася перша персональна виставка Т. Кіттельсена у Флорасалонгені в Крістіанії. Була представлена серія із 14 робіт «Йомфруланд» (1893). Мотивами серії були переважно ідилічні пейзажі, виконані вугіллям, кольоровими олівцями й аквареллю на папері. Для стилю Т. Кіттельсена характерний ліричний реалізм із символічними елементами. У 1894 р. відбулася персональна виставка Т. Кіттельсена в Копенгагені, а в подальші роки – у Блумквісті, Крістіанії. Протягом цього періоду Т. Кіттельсен працював ілюстратором гумористичних видань М. Скейброка «Книга незабуття» (1891, 1894 рр.) та «Вірші» Й. Г. Весселя (1896). Упродовж 1891–1896 рр. Т. Кіттельсен працює як ілюстратор й автор віршів для книги «Чорна смерть» (Петрова І., Варкач О., 2023, с. 36–40). У 1900 р. митець створює серії «Тириліль Тове» (1900) та «Замок Сорія-Морія». У 1911 р. він пише автобіографію «Люди і тролі». 21 січня 1914 р. Т. Кіттельсен помирає.

Як бачимо, справою життя для Теодора Кіттельсена було ілюстрування зразків норвезького фольклору, збирачами якого були Пітер Крістен Асбйорнсен та Йорген Мое. Активна співпраця П. К. Асбйорнсена та Йоргена Мое починається в 1837 р. У 1841 р. виходить друком їхня перша збірка «Норвезьких народних казок». Пізніше вона неодноразово перевидавалася (Kalleklev K., 2024). У 1879 р. з'явилося ілюстроване видання «Норвезький фольклор і пригоди Хюльдре». В оформленні книги брали участь художники Г. Гуде, А. Шнайдер, А. Тідеманд та О. Сіндінг. У 1883–1887 рр. вийшов три томник «Пригодницька книга для дітей». Його ілюстрували Теодор Кіттельсен та Ерік Вереншольд. У 1902 р. Т. Кіттельсен, Е. Вереншольд, М. Мо беруть участь у підготовці до друку оновленої редакції видання «Пригодницька книга для дітей. Норвезькі народні казки». У 1905 р. О. Сіндінг, Т. Кіттельсен, Е. Вереншольд долучаються до нового видання збірки. У 1907 та 1908 рр. виходять друком «Вибрані народні оповідання. Нова колекція» з ілюстраціями Т. Кіттельсена (Kalleklev K., 2024).

До «Норвезьких чарівних казок» (2018) увійшли роботи Т. Кіттельсена, запозичені зі

збірки «Чарівництво»/«Чаклунство»: «Відьма», «Дух водоспаду», «Хюльдра», «На горі Колсос», «Драуг», «Прихований народець I», «Прихований народець II», «Ніссе», «Морський змій», «Чарівні птахи», «Битва ютулів», «Русалка». Також були використані й інші роботи Т. Кіттельсена, створені в різний період: гравюра «Сім сестер» з книги «3 Лофотенських островів II» (1891), «Морський троль» (1881), «Водоспад Рюкан у своїй первісній величі» (1904), «Водяник» (1904), «По дорозі до Гільдії в Тролдслотте» (1904), «Гірський троль» (1905), «Лісовий троль» (1905), «Троль, який розмірковує, скільки йому років» (1911), «Пер Гюнт у Доврського діда» (1913). Також частина ілюстрацій була запозичена з казки «Палац Сорія-Морія»: «Бачить Аскеладд – блищить щось і сяє вдалині», «Принцеса вичісує гребнем величезного сплячого троля», «Весілля Аскеладда та принцеси» (1900). Також частина ілюстрацій була представлена ще у збірці 1886 р. П. К. Асбьорнсена та Й. Мое. Серед них – «Майстер Вітробород» («Бабуся вигрібає носом жар із пічки», «Селянин вириває волосся з голови майстра Вітроборода», «Селянин скидає камінь, щоб майстер Вітробород його не наздогнав», «Селянин відлітає від майстра Вітроборода», «Як Аскеладд з тролем навперейми їли» («Аскеладд на очах у троля вичавлює з сиру воду»); «Фрікк Коротиш і скрипка» («Фрікк зустрічає третього жебрака», «Фрікк грає на скрипці перед

повішенням») тощо. Ці ілюстрації також увійшли до видання 2018 р.

Зупинемося на аналізі таких робіт Т. Кіттельсена, як «Морський троль» (1881), «Гірський троль» (1905), «Лісовий троль» (1905), «Троль, який розмірковує, скільки йому років» (1911), «Відьма» (1892), «Дух водоспаду» (1892), «Водоспад Рюкан у своїй первісній величі» (1904), «Водяник» (1904), «По дорозі до Гільдії в Тролдслотте» (1904), «Пер Гюнт у Доврського діда» (1913). Проаналізуємо перші чотири роботи за такими пунктами: 1) обраний формат, техніка виконання; 2) жанр картини; 3) композиція; 4) образно-стильове вирішення. Якщо подивитися на ілюстрації загалом, то автор найчастіше обирає вертикальний прямокутний формат. Усі чотири композиції умовно можна назвати портретами, але вони сприймаються як монументальні твори. До кожної ілюстрації художник підходить, як до станкової картини, а монументальності досягає, використовуючи знання та специфіку компонування самих полотен.

Над роботою «Лісовий троль» Т. Кіттельсен починає працювати в 1880 р. (потім її постійно доопрацьовував). Вона відтворює височину у вигляді чоловічої голови, вкритої хвойною рослинністю. Гора увінчана сонячним колом на біло-блакитному тлі. Митець уявляє тролів споконвічними істотами, яких породжують гори та ліси. Живуть ці істоти в горах, на пагорбах, у воді, ототожнюючи

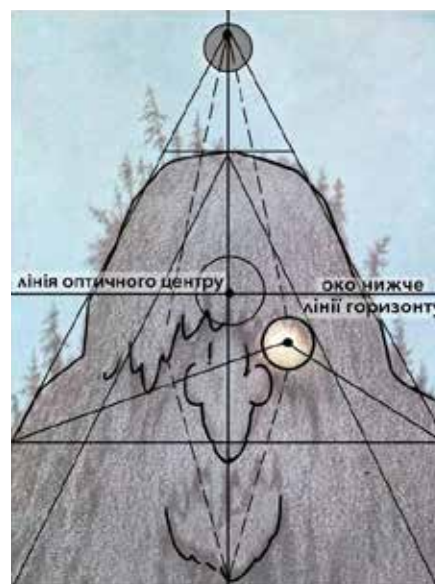


Рис. 1. Т. Кіттельсен. Лісовий троль. Гуаш, олівець, акварель. 1906 р.



Рис. 2. Т. Кіттельсен. Троль, який розмірковує, скільки йому років. Папір, олівець. 1911 р.

себе з норвезькою природою. Т. Кіттельсен сформував стереотипні уявлення про тролей. Ілюстрація «Лісовий троль» дуже лаконічна. Глядачі бачать тільки голову гіганта, що заповнює картинну площину, і місяць, не більший за око троля. Горизонту немає, фігура сягає неба. Образно-стильове вирішення виразне завдяки продуманій тональності. Троль являє собою пагорб, вкритий лісом, у нього велике гостре підборіддя і довге волосся. Фрагментарність композиції (контур фігури) дозволяє уявити велич і могутність «володаря лісу».

«Троль, який розмірковує, скільки йому років» має монументальне композиційне вирішення. Навіть сидячи, він справляє враження гіганта. Сонце ледь виглядає з-за його спини. Тут так само відкрита композиція та низький горизонт. Образ троля вирішується класично. Його фігура розвернута в лівий бік картини. Обличчя задумливе, похнюплене, волосся звисає донизу, і так підкреслюється його настрій.

Схема роботи «Морський троль» демонструє, як оптичний центр картини перетинає навпіл фігуру велетня, заповнюючи нею майже всю площину. Композиція відкрита, оскільки



Рис. 3. Т. Кіттельсен. Морський троль. Полотно, олія. 1881 р.

обмежень ані з боків, ані вгорі, ані знизу картини немає. Небо, горизонт – усе це виходить за межі полотна, і троль, кремезний, агресивний, є головним на цій ілюстрації. Створюється враження, що цар моря колосального розміру. Роботу можна віднести до такого жанру, як ростовий портрет. Фігура статична, вертикальна, деталей не багато, уся увага прикута до жахливої, зубастої голови потвори. Саме ця частина тіла є центром композиції. Т. Кіттельсен стилізував рибачу пашечку, зробивши її схожою на голову людини. «Морський троль» написаний за всіма канонами станкової, об'ємної картини. Олійний живопис, детальне моделювання

форми забезпечують враження достовірності, реальності.

В ілюстрації «Гірський троль», як і в попередній, образ велетня заповнює усю площину картини, він перебуває в русі (лізе на скелю), а лінія горизонту розташована нижче від оптичного центра, земля далеко, фігура наближена до глядача. Це класичний прийом, який художники використовують для надання твору монументальності та виразності. Троль являє собою кремезного чолов'ягу, вкритого волоссям. Він видається на скелю, він – володар цих країв. Жахливі голови написані в різних ракурсах, і є відчуття, що вони рухаються. Митець зму-

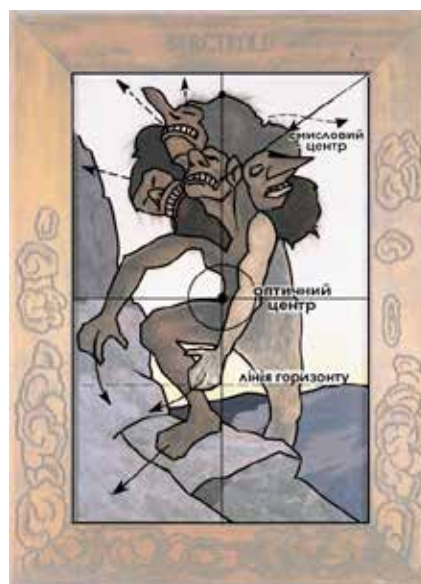


Рис. 4. Т. Кіттельсен. Гірський троль. Полотно, олія. 1905 р.



Рис. 5. Т. Кіттельсен. Відьма. 1892 р.

шує повірити, що такі потвори існують. З великою майстерністю виконаний пейзаж (вечірнє небо, скелі). Картина «Гірський троль» написана олією.

Головна героїня оповідання «Відьма» за своїм художнім вирішенням наближається до образу Пести у книзі «Чорна смерть». Скеля, на якій усамітнілася стара відьма, ділить картину навпіл. Колесо прялки є візуальним, оптичним і змістовним центром. Лінія горизонту (пейзаж) розташована нижче від оптичного центра, вона підкреслює те, як високо живе ворожка.

Уперше зображення водяника з'являється у творчості Т. Кіттельсена в 1887 р. Пізніше автор неодноразово відтворював цей образ. Існують і варіації, де водяник висуває голову і кричить, ніби перетворюючись на білого коня. Як бачимо, роботи «Водяник» та «Відьма» виконані в жанрі однофігурної композиції. Природний ландшафт використаний задля більшої виразності образів. «Водяник» написаний у класичний спосіб, як станкова картина, формат горизонтальний (у ХІХ – на початку ХХ ст. його вважають зручним для пейзажу). Ставок розлитий по горизонталі. Водяник – у самому центрі картини. Він занурений у воду, видно тільки волосся й очі, що світяться. Привертає увагу контраст чорного волосся в поєднанні зі світлом очей. Т. Кіттельсен використав дуже цікавий композиційний прийом. Він помістив річкового духа в центр картини, але не показав його. Митець закликає подумати, пофантазувати й уявити духа озера.

Іншими ілюстраціями книги «Норвезькі чарівні казки» (2018) є «Водоспад Рюкан у своїй первісній величі» (1908) та «Дух водоспаду»

(1892). Заслужують на увагу формат картинної площини, техніка виконання, ритміка (динаміка, статика), композиційні центри та образно-стильове вирішення. Художник використовує вертикальний прямокутник. Це дає можливість увиразнити падіння зі скель великої маси води. У першій ілюстрації рух потоку розташований у лівому куті, у другій – по центру. Ще такий формат підкреслює велич скель, які виходять за межі картини. Створюється враження, що вони безмежні. Перша ілюстрація фрагментарна. Погляд художника спрямований на деталі: одна постать, трохи каміння і невелика брила, оточена водою, відсутність лінії горизонту, неба. Друга ілюстрація монументальна. Лінії горизонту теж немає. Скелі, великі риби та водоспад затисли в правий нижній кут картини маленьку налякану людину.

«Дух водоспаду» виконаний у техніці туш, перо (графіка). «Водоспад Рюкан у своїй первісній величі» – це кольорова ілюстрація, що відповідає принципу тонального живопису (акварель). «Дух водоспаду» має динамічну композицію, оскільки демонструє рух основних елементів картини (див. рис. 8). Верхній лівий кут є початком руху води, далі вона падає вниз і по колу вправо до постаті людини, потім хвилі підіймаються вище, досягаючи скелі. Каміння у верхньому правому куті ніби спрямовує до кінцевої точки – маленького каменя у лівому верхньому куті, звідки й починається падіння води. І так по колу. В ілюстрації «Водоспад Рюкан у своїй первісній величі» вода тече з правого верхнього кута і падає вертикально, по центру картини, затиснута великими скелями. Така композиція покликана підкреслити



Рис. 6. Т. Кіттельсен. Водяник. Папір, перо, пензель, акварель, олівець, кольоровий олівець. 1904 р.

велич гір, які спрямовують – запускають потік, ніби чаші. Це закрита, кулісна композиція. Зображення виходить за межі картини.

Розгляд ілюстрації «Дух водоспаду» за законами гармонійної композиції (золотий перетин) дозволяє зрозуміти, що візуальним центром є скеля. Людина зі скрипкою внизу картини – це змістовний центр. Головний персонаж – це водоспад, що огортає і скелі, і людину. У лівому куті картини Кіттельсен вертикальними штрихами підкреслив падіння води (див. рис. 8). Ілюстрація «Водоспад Рюкан у своїй первісній величі» побудована за принципом золотого

перетину і має три смислові центри-трикутники. Перший центр перетинає згори донизу всю картину (див. рис. 7). До нього належать дві скелі та струмінь води. Другий центр – це «людина – ельф – дерево». І третій – це ельф, людина та риба. Ілюстрація виконана в традиційній для графіки манері, характерній для ХІХ – початку ХХ ст. За допомогою штрихування й тонального контрасту автор досягає потрібного результату. Ми бачимо, як химерні казкові образи та персонажі гармонійно співіснують із реалістичним зображенням природи та людини.



Рис. 7. Водоспад Рюкан у своїй первісній величі. Акварель. 1908 р.

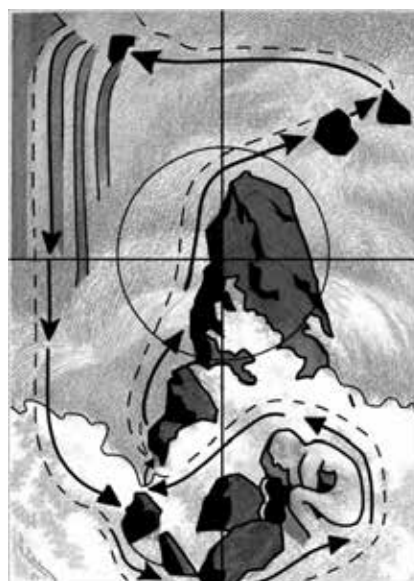


Рис. 8. Дух водоспаду. Графіка (туш, перо). 1892 р.

До збірки «Норвезькі чарівні казки» також увійшли багатофігурні композиції «Пер Гюнт у Доврського діда» (1913) та «По дорозі до Гільдії в Тролдслотте» (1904). Роботи цікаві з погляду таких критеріїв: формат картини; вид композиції (відкрита, замкнена); лінія горизонту; ритм; колір, тональність; розмір персонажів. В обох зразках художник використовує горизонтальний формат. Він дає можливість створити рух у композиції. В ілюстрації «Пер Гюнт у Доврського діда» – замкнена композиція. Замкнений простір, заповнений казковими персонажами, акцентує увагу на двох головних героях, які перебувають у діалозі. При цьому горизонту немає. Читач розглядає героїв ніби зверху. Ритм рухається по колу чи еліпсу.

В ілюстрації «По дорозі до Гільдії в Тролдслотте» об'ємно-просторова відкрита композиція. Панорамний простір з небом та землею дозволяє розташувати персонажів у русі вглиб картини. Лінія горизонту перетинає картинну

площину навпіл. І погляд глядача рухається знизу вгору. Основна ритмічна діагональ, на яку нанизані герої і основні елементи, рухається знизу з правого боку у лівий верхній кут зображення.

Обидві ілюстрації кольорові, але відрізняються графічним зображенням. У першій Кіттельсен використовує локальну кольорову заливку та чіткий контур. Головні персонажі мають контрастні кольори, а другорядні – спокійні, більш нейтральні. У другій ілюстрації автор застосовує принцип об'ємного тонального живопису, м'яке моделювання форм та простору. Теплий, золотаво-жовтий колір замку контрастує з першим планом, де трава на пагорбі в глибокому затінку.

В ілюстрації «Пер Гюнт у Доврського діда» великий «Дід» заповнює масою фігури значну площу картини. Головний персонаж розташований нижче, він меншого розміру, що підкреслює його незначущість та залежність від короля

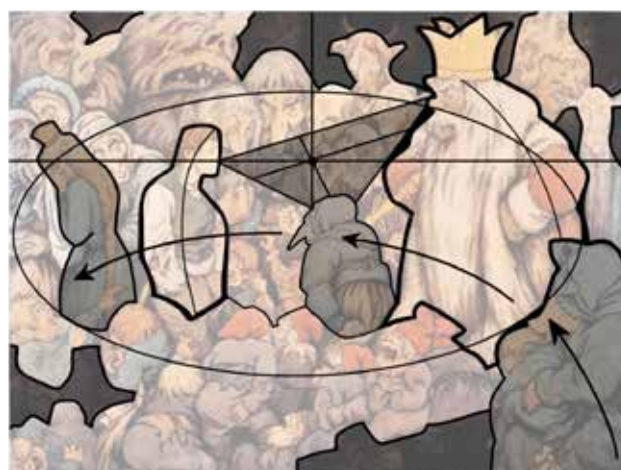


Рис. 9. Пер Гюнт у Доврського діда. Змішана техніка, папір. 1913 р.

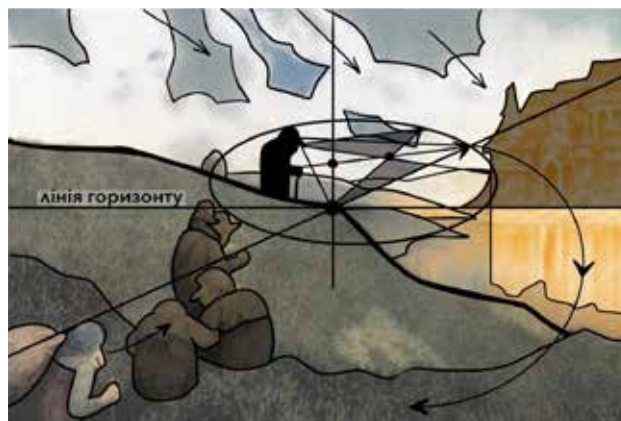


Рис. 10. По дорозі до Гільдії в Тролдслотте. Змішана техніка, папір. 1904 р.

потойбіччя та його прислужників. Обличчя Діда та Пер Гюнта створюють контраст. Дід старий, огрядний, сивий, грізний, суворий. Пер Гюнт – молодий, красивий юнак. Протилежністю юнакові та прекрасній принцесі є гноми, гобліни, відьмаки. Вони потворні, з товстими носами, злими очима, непропорційними фігурами. Треба зауважити, що головні персонажі статистичні, величні, вони стоять майже вертикально, а почет короля перебуває в русі, в різних ракурсах і поворотах.

В ілюстрації «По дорозі до Гільдії в Тролдслотте» герої, що прямують до замку, маленькі порівняно з пейзажем та розкішним золотим палацом. Вони зображені зі спини чи у $\frac{3}{4}$ зі спини, що підкреслює їхню зосередженість на подорожі. Усі тримаються один одного, їхні голови схилені до землі. І тільки той, що на пагорбі, зображений у профіль і дивиться в бік палацу, ніби вказуючи глядачеві кінцеву мету їхньої мандрівки.

Висновки. Таким чином, в ілюстраціях до збірки «Норвезькі чарівні казки» повною мірою розкривається талант Т. Кіттельсена бачити істот, що з давніх-давен живуть по сусідству з людьми: на хуторі, в дрімучих лісах, непрохідних горах, гуркотливих водоспадах, тихих лісових озерах і бурхливому штормовому морі. Завдяки Теодору Кіттельсену, читач знайомиться з норвезьким домовим ніссе, мешканкою норвезьких лісів хюльдрою; із жахливим духом утоплеників драугом; з королями царства гір велетнями-ютулами і, звичайно, із тролями. Рисунки художника настільки довершені, що кожен із них може існувати як самостійний твір, а всі разом вони складаються в складну образну книжкову композицію. Цілісна тональність, внутрішнє напруження, глибока емоційність творів, любов до рідної країни, її природи, народної культури та людей – у цьому сила і майстерність Теодора Кіттельсена, який справедливо вважається одним із найвизначніших графіків Норвегії.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Петрова І., Варкач О. Образ Пести (Чуми) в книжковій графіці Теодора Кіттельсена. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Випуск. 63. Т. 2. С. 36–40.
2. Петрова І., Погребна О. Скандинавська школа графічного дизайну: основні етапи становлення та персоналії. *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. 2023. Випуск. 60. Т. 3. С. 62–69.
3. Beyer E. Store norske leksikon (2005–2007): Asbjørnsen og Moe I Store norske leksikon. URL: https://snl.no/Asbj%C3%B8rnsen_og_Moe
4. Caselli A. Skogtroll: brief analysis of Theodor Kittelsen's illustration. *SCANDIA: Journal of medieval norse studies* N. 4, 2021. p. 96–109.
5. Kalleklev K. Theodor Kittelsen in Store norske lexicon. URL: https://snl.no/Theodor_Kittelsen
6. Koefoed Ø. Th. Kittelsen. Kjente og ukjente sider ved kunstneren. *Fra Lauvli til våre hjerter*. Lauvli, Th. Kittelsens kunstnerhjem. 2007. 267 p.
7. Christensen C. Hun soper hver krok – Om “storemannedouen” i folkeminnet og Kittelsens Pesta. *Norsk Folkeminnelag*. 2021. № 72. P. 26–37.
8. Christensen C. Og skogen gav os eventyret. *Møter mellom ånd, natur og folketroi Theodor Kittelsens kunst.*, Oslo. 2011. 106 p.
9. Jensen T. Theodor Kittelsens «Har Dyrene Sjæl?» fra 1893: Karnevalisme, antropomorfisme, det groteske og selvironi som satiriske virkemidler, Oslo. 2011. 106 p.

REFERENCES:

1. Petrova I., Varkach O. Obraz Pesty (Chumy) v knyzhkovii hrafitsi Teodora Kittelsena. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. 2023. Vypusk. 63. T. 2. S. 36–40.
2. Petrova I., Pohrebna O. Skandynavska shkola hrafichnoho dyzainu: osnovni etapy stanovlennia ta personalii. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskyi zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka. 2023. Vypusk. 60. T. 3. S. 62–69.
3. Beyer E. Store norske leksikon (2005–2007): Asbjørnsen og Moe I Store norske leksikon. URL: https://snl.no/Asbj%C3%B8rnsen_og_Moe

4. Caselli A. Skogtroll: brief analysis of Theodor Kittelsens illustration. SCANDIA: Journal of medieval norse studies N. 4, 2021. p. 96–109.
5. Kalleklev K. Theodor Kittelsen in Store norske lexicon. URL: https://snl.no/Theodor_Kittelsen
6. Koefoed Ø. Th. Kittelsen. Kjente og ukjente sider ved kunstneren. Fra Lauvli til våre hjerter. Lauvli, Th. Kittelsens kunstnerhjem. [Known and unknown aspects of the artist. From Lauvli to our hearts. Lauvli, Th. Kittelsen's artist home]. 2007. 267 p. [in Norwegian].
7. Christensen C. Og skogen gav os eventyret. *Møter mellom ånd, natur og folketroi Theodor Kittelsens kunst*. Oslo, 2011. [And the forest gave us the adventure. Meetings between spirit, nature and folk belief Theodor Kittelsen's art., Spring 2011]. 106 p. [in Norwegian].
8. Christensen C. Og skogen gav os eventyret. *Møter mellom ånd, natur og folketroi Theodor Kittelsens kunst*, Våren 2011 [And the forest gave us the adventure. Meetings between spirit, nature and folk belief Theodor Kittelsen's art., Spring 2011]. 106 p. [in Norwegian].
9. Jensen T. Theodor Kittelsens «Har Dyrene Sjæl?» fra 1893: Karnevalisme, antropomorfisme, det groteske og selvironi som satiriske virkemidler, Våren 2011[«Do animals have souls?» from 1893: Carnivalism, anthropomorphism, the grotesque and self-irony as satirical tools, Spring 2011]. 106 p. [in Norwegian].

УДК 7:7.043:582.724.4:7.045(531)(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-21>

Maryna PONOMARENKO

PhD in Fine Art, Associate Professor, Faculty of Social Science and Humanities, Klaipeda University, S. Neris Str., 5, Klaipeda, Lithuania, 92227

ORCID: 0000-0002-2406-408X

To cite this article: Ponomarenko, M. (2024). Symbolika ta ikonohrafiia lotosu v sakralnomu mystetstvi Kytaiu [Symbolism and iconography of the lotus in the sacred art of China]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 173–181, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-21>

SYMBOLISM AND ICONOGRAPHY OF THE LOTUS IN THE SACRED ART OF CHINA

The article deals with the works of sacred art of China (sculpture and paintings) belonging to the dynastic periods: Northern Wei (386–534), Western Wei (535–557), Sui (581–618), Tang (618–907), and Yuan (1271–1368) dynasties, which include the image of a lotus flower. In the context of Buddhist symbolism, the article analyses the image of the lotus in the sculptural reliefs of the Lotus Flower Cave in the Longmen Grottoes and the frescoes in the Mogao cave temples. Particular attention is paid to the iconography and Buddhist connotations of the lotus as a component of the image of the Pure Land, a metaphysical space with which the concept of a lotus paradise in the western sky is associated according to the Mahayana tradition and the teachings of Amitabha Buddha. The purpose of the article is to study the peculiarities of the symbolism and iconography of the lotus flower in the sacred art of China on the examples of religious sculpture and paintings depicting the Buddha and ritual scenes of offering gifts to the deity. The aim and objectives of the study determined the use of comparative studies, hermeneutics, iconographic and iconological analysis, and comparative analysis as the main research methods. The scientific novelty of this study lies in the comprehensive study of the symbolism and iconography of the lotus in Chinese sacred art in the context of the peculiarities of its ritual aspect and religious and philosophical content. The following conclusions were drawn because of the study. It has been established that the lotus in Chinese sacred art has a complex multi-layered symbolism associated with its unique natural abilities: the flower grows in muddy swamp waters, but emerges to the surface, remaining clean, untainted by mud. It has been found that these natural qualities of the lotus are used in sacred Chinese art as a metaphor for the highest transcendence of the spirit; the lotus flower is a symbol of eternal continuous time, in which the temporal boundaries of the past, present and future are not defined.

Key words: lotus, China, sacred art, Buddhism, iconography, symbolism, sculpture, paintings.

Марина ПОНОМАРЕНКО

кандидат мистецтвознавства, доцент, факультет соціальних та гуманітарних наук, Клайпедський Університет, вул. С. Неріс, 5, Клайпеда, Литва, 92227

ORCID: 0000-0002-2406-408X

Бібліографічний опис статті: Пономаренко, М. (2024). Символіка та іконографія лотоса в сакральному мистецтві Китаю. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 173–181, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-21>

СИМВОЛІКА ТА ІКОНОГРАФІЯ ЛОТОСА В САКРАЛЬНОМУ МИСТЕЦТВІ КИТАЮ

*У статті розглянуто твори сакрального мистецтва Китаю (скульптура та розписи), що відносяться до династичних періодів: Династія Північна Вей (386–534 рр.), Західна Вей (535–557 рр.), Суй (581–618 рр.), Тан (618–907 рр.), Юань (1271–1368 рр.), у композиції яких є зображення квітки лотоса. З огляду на буддійську символіку проаналізовано зображення лотосу в скульптурних рельєфах печери Лотосової квітки у гротах Луньмень та фрески в печерних храмах Могао. Особлива увага акцентується на іконографії та буддійських конотаціях лотоса, як складової образу Чистої землі – метафізичного простору, з яким пов'язана концепція лотосового Раю на західному небі за традицією Махаяни та вченням про Будду Амитабху. **Мета статті** – дослідження особливостей символіки та іконографії квітки лотоса в сакральному мистецтві Китаю на прикладах релігійної скульптури і розписів з зображеннями Будди й ритуальних сцен підношення дарів божеству. Мета та завдання дослідження обумовили застосування компаративістики, герменевтики, іконографічного та іконологічного і порівняльного аналізу як*

основних методів дослідження. Наукова новизна даного дослідження полягає в комплексному вивченні символіки та іконографії лотоса в китайському сакральному мистецтві в контексті особливостей його ритуальної спрямованості та релігійно-філософського змісту. В результаті дослідження були зроблені наступні висновки. Встановлено, що лотос в китайському сакральному мистецтві має складну багатопланову символіку, пов'язану з його унікальними природними здібностями: квітка росте у мутних болотяних водах, але вириває на поверхню, залишаючись чистою, незаплямованою багном. З'ясовано, що ці природні якості лотоса використані в сакральному китайському мистецтві як метафора найвищої трансцендентності духа; квітка лотоса є символом вічного безперервного часу, в якому темпоральні межі минулого, дійсності та майбутнього не визначаються.

Ключові слова: лотос, Китай, сакральне мистецтво, іконографія, символіка, скульптура, розписи.

The relevance of the problem. The Chinese civilisation is one of the oldest in the world and remains an inexhaustible source for researching the peculiarities of the fine arts. The aesthetic, religious and philosophical dominants of Chinese civilisation have distinguished the worship of flowers as an important part of the ritual culture rooted in Buddhism, Taoism and Confucianism. A special place in this culture is occupied by the depiction of flowers in sacred art, among which the lotus plays a central role. In the fine arts of Asian cultures, the lotus has been a leading motif for centuries. The aesthetic beauty and extraordinary qualities of the lotus are embodied in its symbolic meaning and captured in works of Chinese sacred art: paintings of ancient temples, small plastic arts and sculpture, and ornaments decorating ritual products.

The study of the symbolism and iconography of flowers in Chinese art is one of the leading areas of scientific discourse in world art history. Despite the existence of a large amount of literature on the subject, scholars focus on the peculiarities of the depiction of flowers in the «hua-niao» (flowers and birds) and «shan-shui» (mountains and water) compositions. At the same time, the symbolism and iconography of flowers in Chinese sacred art can be significantly expanded and new important conclusions can be drawn from the study of the lotus image. This is important for understanding intercultural exchanges and relations and artistic dialogue between the West and the East.

Analysis of recent research and publications.

The multidisciplinary nature of this study has led to the use of scientific literature in several areas. The main core was the materials containing interpretations of the symbolism of the lotus and stylistic and figurative features of Asian art: the fundamental work of Titus Burckhardt, in which the scientist revealed the connection between the image of the lotus and the symbolism of Buddhism (Burckhardt, 1986); an article by Robert L. Brown, which discusses the symbolism

of ancient Buddhist art and the features of Buddha's iconography (Brown, 1990); Joel P. Brereton's article comparing the symbolic content of the lotus image in Indian and Chinese culture (Brereton, 1987); a book edited by Kwok Man Ho and Joanne O'Brien on the legends of Taoism (Man Ho, O'Brien, 1991).

The ideas revealed by scholars in these sources have been further developed in the works of the twenty-first century: important studies include the history of Chinese art written by Li Linggang (Linggang, 2005) and books by Donald S. Jr. Lopez, Smith Jo D., that reveal the peculiarities of Buddhism (Lopez, 2001; Smith, 2017); Coleman Fletcher reveals the peculiarities of the reconstruction of the composition known as 'Offering Procession of the Empress as Donor with Her Court', which was the part of the bas-relief from Binh Yang Cave (Coleman, 2018); in Lai Yuege's dissertation, one of the chapters is dedicated to the image of the lotus in the context of the mutual influences of Asian and European fine arts (Yuege, 2020); in the study of the image of the lotus, Xurong Kong examines literary monuments that mention the lotus and explains the origin of the name of the flower itself (Kong, 2022); Zhou J. contains a detailed description of the Lotus Sutra and an analysis of the rituals associated with it (Zhou, 2023); in the dissertation 'National Identity and External Influences in the Architecture of the Dunhuang Temple Complex (IV–XIV centuries)' Wang Shizhu provides a timeline and reveals the artistic and figurative features of the Dunhuang cave murals (Shizhu, 2024); Guo, W analyses the Dunhuang murals in terms of the role of women in Chinese society in dynastic times, raising gender issues (Guo, 2024).

The purpose of the article is to study the peculiarities of the symbolism and iconography of the lotus in Chinese sacred art.

Presentation of the main research material.

According to many researchers of Chinese art, flowers were distinguished into a special plot

structure in the middle of the Tang Dynasty (VII–X centuries). However, the image of the lotus appears in Chinese and Central Asian art much earlier. First of all, in the ritual art of sculpture associated with religious cults: small plastic and stelae depicting Buddha and Bodhisattvas.

The lotus embodied the qualities associated with the spiritual transformation of a person. Thus, in his fundamental work on the symbolism of the lotus, Titus Burckhardt reveals the idea of its connection with Buddhism (Burckhardt, 1986). One of the most recent studies that further developed this idea is Lai Yuege's dissertation, which is based on the research of a well-known scholar and writes that the lotus 'is an attribute of many deities and a sign of one of the eight victories in Buddhism and symbolises purity, miraculous birth, spiritual enlightenment and compassion' (Yuege, 2020, p. 50).

The introduction of the lotus image into sacred art is explained by the observations of the ancient Chinese on the unique characteristics of the flower. The lotus appears as an image of cosmic creation, the emergence of the world from the darkness of primordial waters. This universal principle of the birth of life corresponds to the model of lotus buds appearing on the surface of the water, emerging from its dark depths. The flower is born in muddy swamp water and rises to the light

untainted, making its metaphorical image a symbol of purity and harmony.

In the first and fourth centuries, Buddhism began to penetrate China from India and Central Asia. With the spread of Buddhism and its transformation, centers of Chinese Buddhism gradually formed, and at the same time, the iconography of the lotus image known in India (Lopez, 2001). Most often, the lotus is depicted as a halo around the Buddha's head (a blossoming lotus) and as a lotus throne (single or double) on which the Buddha or the Bodhisattva Avalokiteshvara sits or stands (fig. 1, 2).

However, in China, lotus flowers were worshiped as sacred long before the spread of Buddhism and personified purity, virginity and fertility. According to Chinese legends, the image of a white lotus as a symbol of purity is associated with the maiden, He Xian-gu, one of the eight immortals (Man Ho, O'Brien, 1991).

Another connotation was erotic. The lotus represented birth and sensual beauty. Joel P. Brereton writes that 'in the folk traditions of China and India, the lotus endowed humans with the power and ability to fertilise: both folk traditions have legends of immaculate conception that occurred after young women bathed in lotus ponds or ate lotus flowers' (Brereton, 1987).



Fig. 1. Maitreya Buddha.
The stele. Limestone.
Height 114.3 cm, width 37.5 cm.
Northern Wei Dynasty (386–534). China.
Metropolitan Museum of Art. USA



Fig. 2. Bodhisattva Avalokiteshvara. Limestone with traces of pigment. Height 100.8 cm. Sui Dynasty (581–618) or early Tang Dynasty (618–907). Late sixth – early seventh century China. Metropolitan Museum of Art. USA

Another common form of the image was a stylized lotus turned downwards, which was found in the form of a plinth on which the stele was mounted. An example of this is the stele 'Pure Land', which dates back to 758 (fig. 3). The composition of the stele is divided into three horizontal parts. The image of a lotus is consistently repeated in each of these parts in a different interpretation: lotus buds, a blossoming lotus, and lotus thrones.

In Chinese Buddhism, the image of the Pure Land (Chinese: *Jingtu* 淨土) (Sanskrit: *Sukhavati* सुखावती) plays a key role. This is due to the Mahayana tradition and the teachings of Amitabha Buddha and rebirth after death in the Pure Land, a metaphysical space equivalent to the Christian Paradise. The lotus is associated with the concept of the western sky – the Lotus Paradise. According to Buddhist beliefs, in the western heaven, in the Lotus Paradise, there is a lotus lake made of jewels. In the middle of the lake, surrounded by bodhisattvas, sits Amitabha Buddha. Amazing lotuses of different colours bloom on the surface of the lake water – each flower represents the soul of a dead person (Brown, 1990).

In the ritual art of sculpture, the lotus was also depicted as a flower with a blossoming stem. For example, the iconography of the lotus in the scenes of the Buddhist stele commissioned by Helian Jiyue (赫蓮子悅) (533–543) is presented in several variations: blossoming lotuses on long plastic stems growing out of the ground; lotus flowers

on stems in the hands of bodhisattvas, disciples of the Buddha and donors of this stele; lotus crowns on the disciples of the Buddha; a tiered lotus throne in Manjushri; lotus halos in Manjushri and Shariputra, the main disciple of the Buddha; a ritual bowl in a lotus bud (fig. 4, 5).

The stele's compositions are dedicated to the debate between Manjushri and Vimalakirti, a story described in the *Vimalakirti-Nirdesha*



Fig. 4. A stele commissioned by Helian Jiyue. Limestone. Height 308 cm, width 112.4 cm, depth 30.5 cm. Eastern Wei Dynasty (534–550). Around 533–543. Metropolitan Museum of Art. USA



Fig. 3. Pure Land. A stele. Limestone. Height 83.8 cm; width 41.9 cm. Tang Dynasty (618–907). Around 758. Metropolitan Museum of Art. USA



Fig. 5. Fragment of a stele commissioned by Helian Jiyue. Limestone. Eastern Wei Dynasty (534–550). Around 533–543. Metropolitan Museum of Art. USA

Sutra (the canon of Mahayana Buddhism). Vimalakirti is a rich and powerful layman from India, a wise follower of the Buddha's teachings. Manjushri is a Bodhisattva of wisdom sent by the Buddha to the sick Vimalakirti to demonstrate his understanding of the Dharma (the Buddha's teachings) and transcendental power. On the right, Vimalakirti is seated on a bed. On the left, on the lotus throne, is Manjushri. They are surrounded by Bodhisattvas and disciples of the Buddha. Devakanya (celestial maiden) showers the audience with flowers.

Among a number of lotus sculptures, the Lianhua Karst Cave (莲花洞) in the Longmen Grottoes in Luoyang, dating back to 527, is particularly expressive. The compositional centre of the ceiling in the cave is a large sculptural relief – a lotus with open petals and a seed box in the core, stylised as a round shade (fig. 6–7). The lotus, which symbolises purity in Buddhism, is surrounded by three apsaras on the north and south walls: they face inwards towards the sacred flower. The iconography of an open lotus is repeated in the form of a Buddha's halo depicted on the surface of the ceiling, which serves as a backdrop for a five-metre-high statue of the deity.

According to Joel P. Brereton, the lotus flower represents time, which has no temporal boundaries: past, present and future are merged into one. This is due to the natural form of the lotus flower, which is a metamorphosis of transformation: when it opens, the lotus is a bud, an open flower and a seed pod at the same time. Thus, the flower contains past, present and future life. The scholar writes that it is for this reason that 'the lotus was considered

a symbol of rebirth and was used in burial rituals by the Greeks, Romans, and early Christians' (Brereton, 1987).

As you know, the iconography of Buddhism was a universal language of symbols that expressed ideas about the structure of the world and its moral laws. The lotus was one of these symbols. The iconography of the frescoes in the Mogao cave temples (Northwest China) created from the fourth to the fourteenth centuries proves this. The uniqueness of Mogao frescoes lies in the combination of 'Han Chinese artistic tradition and styles learned from ancient Indian and Gandharan customs, integration of the arts of the Turks, ancient Tibetans and other Chinese ethnic minorities' (Mogao Caves, 2024). According to a study by Wang Shizhu, who classifies fresco compositions, one of the types of Mogao wall paintings is 'compositions with a combination of Zaojing' techniques and Feitian images, an example of such a hybrid composition, formed from two distinct types is the 'lotus-Feitian-zaojing' (lianhua-feitian-zaojing 莲花飞天藻井), where the centre of the composition is a lotus made up of fourteen smaller lotuses and fourteen wave-like patterns' (Shizhu, 2024, p. 101).

In addition to images of the Buddha, Bodhisattvas, Apsaras, and other characters approved by the canons of Buddhism, the Mogao wall paintings and sculptural reliefs from the Lunmen Caves contain examples of compositions that are donor portraits in terms of typology and iconography. The heroines of the compositions are female benefactors who financed the construction of the grottoes. Although they are part of cult Buddhist complexes, their



Fig. 6–7. Lotus Flower Cave. Dragon Gate Grottoes in Luoyang. Longmen Caves. VI–VII centuries. Henan Province. China

images are secular in nature, which corresponded to the court traditions of imperial palace paintings (fig. 9, 10). It is noteworthy that women play an important role in Mogao's paintings. According to Wei Guo, who devoted his research to this issue, there were few figurative murals with female figures in Dunhuang before the Western Wei Dynasty, 'because early Buddhist art focused more on religious teachings and the representation of the Buddha than on specific scenes of social life, combined with the low level of female participation in public and religious affairs' (Guo, 2024, p. 496). Wei Guo further concludes that there is a combination of different cultural influences along the Silk Road, which are also embodied in the female images made in the Chinese artistic tradition with elements of foreign influences from India, Persia and Central Asia (Guo, 2024).

The figures of the women in the Binyan Cave bas-relief are depicted in elongated proportions, fragile in exquisite clothing with delicate lines of draperies and sleeves. The two central figures wear lotus crowns, which allows us to identify them as members of the imperial family. The court ladies hold gifts in the form of lotus flowers and containers with incense, fruit and water. The reliefs are intended to be perceived as permanent memorials of the emperor and empress in the act of worshipping the Buddha image. They are proof of the Northern Wei imperial family's devotion to Buddhism (Coleman, 2018).



Fig. 9. Two female donors. Fresco. Cave 98. Mogao Caves. Dunhuang, Gansu Province. The Five Dynasties period (907–960). China

An example of the depiction of lotuses in sacred compositions of a later period is the painting 'Medicine Buddha Bhaisajya Guru' (1271–1368) from the eastern pediment of the lower Guangsheng Temple in Shanxi Province, which contains a repeated image of lotus flowers in different interpretations (fig. 11). The painting was created during the Mongol reign, a period in which Chinese court art was influenced by Himalayan and Tibetan trends. Despite the fact that the iconography in temples and monasteries remained unchanged because paintings (as well as sculpture) on Buddhist themes were always created by artists under the supervision of monks, 'The Buddha of Medicine Bhaisaja Guru' is atypical: the subject and iconography raise many questions among experts. Since the role of the Yuan Dynasty 'was to unify China, which influenced artists' access to new, borrowed styles of painting, especially Tibetan Buddhist art,' it is likely that the atypical plot and iconography were the result of a combination of Buddhist, Taoist, and Confucian art traditions (Shizhu, 2024, p. 124).

The centre of the composition depicts Buddha Bhaisajya Guru in monk's clothes, symbolising his exit from earthly life. He is seated on a lotus throne in the lotus position. Next to him are the Bodhisattvas in rich robes, indicating their connection to the earthly realms and their intention to help sentient beings overcome the wheel of samsara, and they are also depicted on a lotus



Fig. 10. Offering Procession of the Empress as Donor with Her Court. The central cave of Binyang. Longmen Grottoes, Henan Province, China, Northern Wei Dynasty (386–534). 193 x 276.9 cm. The Nelson-Atkins Museum of Art. USA



Fig. 11. Buddha of Medicine Bhaishajya Guru (Yaoshi fo). Water-based pigment (clay mixed with straw). Height 751.8 cm; width 1511.3 cm. Yuan Dynasty (1271–1368). Around 1319. Metropolitan Museum of Art. USA

throne. They stand on a large pedestal decorated with lotus flowers. In the lower part of the composition, small lotus pedestals with gifts are depicted. It is noteworthy that it was in this temple that the sacred Buddhist texts of the 'Lotus Sutra' were found in 1930.

The Lotus Sutra is a significant Mahayana Buddhist scripture that was compiled in the first century. With the spread of Buddhism, it came to China and was translated by monks many times. During the Eastern Jin and Southern and Northern Dynasties, the influence of the Lotus Sutra spread widely in central China, which is discussed in the article by Zhou J., where the author reveals the content of the ritual of 'transforming all forms and bodies of those who have heard the power of the Lotus Sutra' (Zhou, 2023).

Based on the text of the Lotus Sutra, he summarises the Buddhist idea that a person who has led a pious life will be able to return to the peaceful land of the Buddha after death. In that land, Amitabha Buddha, surrounded by many great Bodhisattvas, is born from a lotus flower and sits on his throne. He is no longer irritated by greed, anger, ignorance, envy and other defilements. He has attained the power of a Bodhisattva and is not intolerant. After reaching this state, his eyes become pure and flawless (Zhou, 2023, p. 27).

Conclusions. The article shows that the image of the lotus is a central symbol of Chinese

sacred art. Its allegorical content was formed on the basis of ancient Chinese mythology (in the Taoist tradition, the image of a white lotus is a symbol of the purity of the virgin He Xian-gu) and the influences of Indian culture, where the lotus has a significant place in the visual language of dharmic religions. Associated with the image of the Pure Land, Amitabha Buddha and the rebirth of the soul, the lotus in Chinese sacred art has the following symbolic meaning a symbol of the sun, as the lotus emerges from the water and opens at sunrise and sinks into the water at sunset; a symbol of transcendence and purity, by analogy with the natural qualities of a flower that emerges from marsh waters, remaining pure and untainted by mud; a symbol of time and rebirth, which has no temporal boundaries: past, present and future are merged into one; a symbol of imperial status, which is associated with solar symbolism and the personification of the divine nature of the monarch.

In Chinese sacred art, the iconography of the lotus can be found as a halo around the head of the Buddha and his disciples; a lotus throne on which the Buddha or Bodhisattvas sit or stand; images of the Lotus Lake; shoes in the form of lotuses; lotuses as sacred gifts from donors and ritual bowls in the form of a lotus bud; as hair ornaments and imperial crowns in the form of a lotus flower; and as stele plinths.

BIBLIOGRAPHY:

1. Ван Шижу. Національна ідентичність і зовнішні впливи в архітектурі храмового комплексу Дуньхуана (IV–XIV ст.): дис. ... доктора філософії: 191 – архітектура та містобудування; 19 – архітектура та будівництво. Київ: Київський національний університет будівництва і архітектури, 2024. 394 с.
2. Лай Юеге. Образ і символ квітки у мистецтві Китаю та Європи: дис. ... доктора філософії: 023 – образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація. Одеса: ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського», 2020. 394 с.
3. Brown R. L. God on Earth: the walking Buddha in the art of South and Southeast Asia. *Artibus Asiae*. Artibus Asiae Publishers. Vol. 50. No. 1–2. 1990. Pp. 73–107.
4. Burckhardt Titus. *Sacred Art in East & West: Its Principles and Methods*. New York: Perennial Books. 1986. 176 p.
5. Brereton Joel P. Lotus. *Encyclopedia of Religion*. 1987. URL: <https://www.encyclopedia.com/plants-and-animals/plants/plants/lotus> (date of access: 20.12.2024).
6. Digital Dunhuang. URL: <https://www.e-dunhuang.com/cave/10.0001/0001.0001.0254> (date of access: 21.12.2024).
7. Coleman Fletcher. Fragments and Traces: Reconstituting Offering Procession of Empress as Donor with her Court. *Oriental Art*. 49. 2018. Pp. 94–101.
8. Xurong Kong. The Lotus: Becoming a Chinese Icon. *Fu Poetry Along the Silk Roads: Third-Century Chinese Writings on Exotica*. Arc Humanities Press. 2022. Pp. 111–130.
9. Guo, W. The Image of Women in Cross-cultural Perspective: The Case of Dunhuang Mural Paintings. *International Journal of Social Sciences and Public Administration*. 4 (1). 2024. Pp. 495–502. <https://doi.org/10.62051/ijsspa.v4n1.59>
10. The Eight Immortals of Taoism: Legends and Fables of Popular Taoism. Editors: Kwok Man Ho, Joanne O'Brien. London: Meridian Books. 1991. 156 p.
11. Zhou J. A Study of the Faith in the Lotus Sutra in Biography of Bhikshunis. *Communications in Humanities Research*. 2023. 16. Pp. 20–28.
12. Smith Jo D. *The Essence of Buddhism*. London: Arcturus Publishing Limited. 2017. 240 p.
13. *The Story of Buddhism: A Concise Guide to Its History & Teachings*. Ed. by Donald S. Jr. Lopez. San Francisco, 2001.
14. 李霖灿. 中国美术史. 河南大學出版社. 2005. 385 页. [Лі Лінкан. Історія мистецтва Китаю. Henan University Press. 2005. 385 с.]
15. Mogao Caves. *World Heritage Convention*. Unesco. URL: <https://whc.unesco.org/en/list/440> (date of access: 22.12.2024).

REFERENCES:

1. Wang Shizhu. (2024). Natsionalna identychnist i zovnishni vplyvy v arkhitekturi khramovoho kompleksu Dunkhuana (IV–XIV st.) [National Identity and External Influences in the Architecture of the Dunhuang Temple Complex (IV–XIV centuries)]: dys. ... doktora filosofii: 191 – arkhitektura ta mistobuduvannia; 19 – arkhitektura ta budivnytstvo. Kyiv: Kyivskiy natsionalnyi universytet budivnytstva i arkhitektury [dis. ... Doctor of Philosophy: 191 – architecture and placemaking; 19 – architecture and everyday life. Kiev: Kiev National University of Civil Engineering and Architecture], 394. [in Ukrainian]
2. Лай Юеге. (2020). Образ і символ квітки у мистецтві Китаю та Європи [The image and symbol of a flower in the art of China and Europe]: dys. ... doktora filosofii: 023 – obrazotvorche mystetstvo, dekoratyvne mystetstvo, restavratsiia. Odesa: DZ «Pivdenoukrainskyi natsionalnyi pedahohichnyi universytet imeni K. D. Ushynskoho» [dis ... Doctor of Philosophy: 023 – fine art, decorative art, restoration. Odesa: Southern Ukrainian National Pedagogical University named after K. D. Ushinsky], 394. [in Ukrainian]
3. Brown R. L. (1990). God on Earth: the walking Buddha in the art of South and Southeast Asia. *Artibus Asiae*. Artibus Asiae Publishers. Vol. 50. No. 1–2. 73–107. [in English]
4. Burckhardt Titus. (1986). *Sacred Art in East & West: Its Principles and Methods*. New York: Perennial Books. 176. [in English]
5. Brereton Joel P. (1978). Lotus. *Encyclopedia of Religion*. URL: <https://www.encyclopedia.com/plants-and-animals/plants/plants/lotus> (date of access: 20.12.2024). [in English]
6. Digital Dunhuang. (2021). URL: <https://www.e-dunhuang.com/cave/10.0001/0001.0001.0254> (date of access: 21.12.2024). [in Chinese]
7. Coleman Fletcher. (2018). Fragments and Traces: Reconstituting Offering Procession of Empress as Donor with her Court. *Oriental Art*. 49. 94–101. [in English]
8. Xurong Kong. (2022). The Lotus: Becoming a Chinese Icon. *Fu Poetry Along the Silk Roads: Third-Century Chinese Writings on Exotica*. Arc Humanities Press. 111–130. [in English]

9. Guo, W. (2024). The Image of Women in Cross-cultural Perspective: The Case of Dunhuang Mural Paintings. *International Journal of Social Sciences and Public Administration*. 4 (1). 495–502. <https://doi.org/10.62051/ijsspa.v4n1.59> [in English]
10. *The Eight Immortals of Taoism: Legends and Fables of Popular Taoism*. (1991). Editors: Kwok Man Ho, Joanne O'Brien. London: Meridian Books. 156. [in English]
11. Zhou J. (2023). A Study of the Faith in the Lotus Sutra in Biography of Bhikshunis. *Communications in Humanities Research*. 16. 20–28. [in English]
12. Smith Jo D. (2017). *The Essence of Buddhism*. London: Arcturus Publishing Limited. 240. [in English]
13. *The Story of Buddhism: A Concise Guide to Its History & Teachings*. Ed. by Donald S. Jr. Lopez. San Francisco, 2001. [in English]
14. 李霖灿. 中国美术史. 河南大學出版社. 2005. 385 页. [Лі Лінкан. Історія мистецтва Китаю. Henan University Press. 2005. 385]. [in Chinese]
15. Mogao Caves. World Heritage Convention. Unesco. URL: <https://whc.unesco.org/en/list/440> (date of access: 22.12.2024). [in English]

УДК 7.04:004

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-22>

Віктор СМІРНОВ

викладач кафедри образотворчого мистецтва і методики навчання, Університет Григорія Сковороди в Переяславі, вул. Сухомлинського, 30, м. Переяслав, Україна, 08400

ORCID: 0009-0009-5550-9844

Олена МІЩЕНКО

кандидат технічних наук, старший викладач кафедри технологічної та професійної освіти і декоративного мистецтва, Хмельницький національний університет, вул. Інститутська, 11, м. Хмельницький, Україна, 29016

ORCID: 0000-0001-9673-0216

Бібліографічний опис статті: Смірнов, В., Міщенко, О. (2024). Принципи інтеграції технологій й образотворчого мистецтва. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 182–189, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-22>

ПРИНЦИПИ ІНТЕГРАЦІЇ ТЕХНОЛОГІЙ Й ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА

У статті досліджуються принципи інтеграції сучасних технологій в образотворче мистецтво та їхній вплив на творчий процес і художні підходи. Метою роботи є визначення основних принципів, що забезпечують ефективну взаємодію традиційного мистецтва з інноваційними цифровими засобами. Інтеграція технологій у мистецьку діяльність є не лише процесом впровадження нових інструментів, але й переосмисленням естетичних і концептуальних засад, що формують художню практику. Серед ключових принципів виокремлюються адаптація традиційних технік до цифрових форматів, створення інтерактивних елементів у творах, а також урахування культурних і етичних аспектів застосування технологій. Одним із важливих аспектів інтеграції є можливість художникам зберігати класичні методи, наприклад, у цифровому живописі та 3D-моделюванні, з одночасним використанням нових інструментів, що розширює можливості для експериментів. Також цифрове мистецтво дозволяє значно скоротити витрати часу на підготовку матеріалів та забезпечує швидке виправлення неточностей, що сприяє гнучкості та свободі творчого процесу. Цифрові технології також відкривають нові можливості в освітньому процесі, де застосування доповненої та віртуальної реальності дає змогу студентам взаємодіяти з мистецькими об'єктами, що посилює їхнє сприйняття і розуміння художніх концептів. Завдяки імерсивним методам навчання студенти отримують практичні навички, які відповідають сучасним вимогам у сферах дизайну, ілюстрації та цифрового мистецтва. У роботі розглянуто й інноваційні мобільні застосунки, що дозволяють художникам створювати та поширювати свої твори будь-де, що надає нові можливості для взаємодії з аудиторією в режимі реального часу. Інтерактивність і багатомірність сучасного цифрового мистецтва також дозволяють художникам досягати унікальних естетичних рішень, використовуючи віртуальне і доповнене середовище для створення композицій, що поєднують реальні та цифрові елементи. У статті підкреслюється важливість збереження культурної автентичності та ідентичності при використанні цифрових технологій, оскільки глобалізація мистецтва через цифрові платформи вимагає етичного підходу та поваги до культурних кодів. Крім того, зазначено, що цифрові технології значно трансформують художній текстиль, надаючи митцям нові інструменти для створення складних візуальних ефектів та інтерактивних композицій. Зокрема, використання програмного забезпечення для дизайну та цифрових пристроїв дозволяє створювати унікальні текстильні роботи, що поєднують традиційні техніки з інноваційними можливостями сучасних технологій.

Ключові слова: інтеграція технологій, образотворче мистецтво, цифрове мистецтво, творчий процес, інноваційні методи, доповнена реальність, віртуальна реальність, художня виразність, художній текстиль.

Viktor SMIRNOV

Teacher at the Department of Fine Arts and Teaching Methods, Grigory Skovoroda University in Pereyaslav, 30 Sukhomlynskogo Str., Pereyaslav, Ukraine, 08400

ORCID: 0009-0009-5550-9844

Olena MISHCHENKO

Candidate of Technical Sciences, Senior Lecturer at the Department of Technological and Vocational Education and Decorative Arts, Khmelnytskyi National University, 11 Instytut's'ka Str., Khmelnytskyi, Ukraine, 29016
ORCID: 0000-0001-9673-0216

To cite this article: Smirnov, V., Mishchenko, O. (2024). Principles of integration of technology and fine arts [Principles of integration of technology and fine arts]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 182–189, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-22>

PRINCIPLES OF INTEGRATION OF TECHNOLOGY AND FINE ARTS

The article explores the principles of integrating modern technologies into the visual arts and their impact on the creative process and artistic approaches. The aim of the work is to identify the basic principles that ensure effective interaction between traditional art and innovative digital media. The integration of technology into artistic activity is not only a process of introducing new tools, but also a rethinking of the aesthetic and conceptual foundations that shape artistic practice. The key principles include the adaptation of traditional techniques to digital formats, the creation of interactive elements in works, and the consideration of cultural and ethical aspects of the use of technology. One important aspect of integration is the ability for artists to retain classical methods, such as digital painting and 3D modeling, while using new tools, which expands the scope for experimentation. Digital art also significantly reduces the time spent on preparing materials and ensures quick correction of inaccuracies, which contributes to the flexibility and freedom of the creative process. Digital technologies also open up new opportunities in the educational process, where the use of augmented and virtual reality allows students to interact with art objects, which enhances their perception and understanding of artistic concepts. Thanks to immersive teaching methods, students acquire practical skills that meet modern requirements in the fields of design, illustration and digital art. The paper also examines innovative mobile applications that allow artists to create and distribute their works anywhere, providing new opportunities for real-time interaction with the audience. The interactivity and multidimensionality of contemporary digital art also allow artists to achieve unique aesthetic solutions, using virtual and augmented environments to create compositions that combine real and digital elements. The article emphasizes the importance of preserving cultural authenticity and identity when using digital technologies, as the globalization of art through digital platforms requires an ethical approach and respect for cultural codes. In addition, it is noted that digital technologies are significantly transforming artistic textiles, providing artists with new tools for creating complex visual effects and interactive compositions. In particular, the use of design software and digital devices allows us to create unique textile works that combine traditional techniques with the innovative capabilities of modern technology.

Key words: integration of technologies, fine arts, digital art, creative process, innovative methods, augmented reality, virtual reality, artistic expression, artistic textiles.

Постановка проблеми. Сучасний світ мистецтва зазнає постійних змін під впливом розвитку цифрових технологій, які відкривають нові можливості для художньої творчості та експериментів. Інтеграція технологій у сферу образотворчого мистецтва стала важливою тенденцією, яка переосмислює традиційні принципи створення та сприйняття художніх творів. Візуальні медіа, віртуальна та доповнена реальність, 3D-друк та цифрове малювання – це лише деякі інструменти, які розширюють межі мистецької практики та впливають на спосіб, у який ми бачимо та інтерпретуємо мистецтво.

Застосування технологій в образотворчому мистецтві не лише надає нові засоби для художників, але й змінює саму природу творчого процесу. Це породжує питання щодо принципів інтеграції таких інноваційних засобів у традиційні художні практики, зберігаючи водночас автентичність та культурну цінність мистецтва.

Окрім цього, інтеграція технологій відкриває нові перспективи для інтерактивності, даючи можливість глядачам стати активними учасниками мистецьких творів, що сприяє глибшому зв'язку між автором та аудиторією. Тому актуальність цього дослідження полягає у необхідності вивчення принципів і підходів до інтеграції технологій в образотворче мистецтво, розкриття можливостей для нового рівня візуальної комунікації та збереження культурної ідентичності в умовах глобалізації.

Аналіз останніх досліджень та публікацій свідчить про зростаючий інтерес до інтеграції технологій та образотворчого мистецтва, що спричиняє якісні трансформації у художньому процесі. Дослідники розглядають, як цифрові інновації, такі як мобільне навчання, 3D-друк, доповнена реальність та цифрове мистецтво, впливають на розвиток образотворчого мистецтва та текстильного мистецтва зокрема. Зна-

чний внесок у вивчення цього питання зробили такі вчені, як Варивончик А., Гаврілова Л., Гатеж Н., Жаворонкова М., Грицишина Г., Дубрівна А., Крижанівська К., Лебедева О., Смірнов В., Попінова О., Крюкова Г., Савчин Г., Тарасенко О., Щербань Л., Костогриз Ю., Керновська В., Кривенька Н., Іваницька В., Яковець І., Чугай Н., Ясенев О. та інші, які розкрили різні аспекти впливу сучасних технологій на образотворче мистецтво та дизайн.

Однак недостатньо розглянутим залишається питання систематизації та визначення ключових принципів, які забезпечують гармонійну інтеграцію технологій у процес створення образотворчого мистецтва.

Метою статті є визначення та обґрунтування принципів, що сприяють ефективній інтеграції сучасних технологій в образотворче мистецтво, а також аналіз їхнього впливу на творчий процес і художні підходи.

Виклад основного матеріалу дослідження. Інтеграція технологій в образотворче мистецтво є складним процесом, що охоплює не лише нові технічні засоби, але й перегляд естетичних і концептуальних основ мистецької діяльності. Основними принципами, що забезпечують ефективне використання технологій у художній творчості, є адаптація традиційних підходів до нових цифрових форматів, забезпечення інтерактивності творів, а також врахування етичних та культурних аспектів технологічної взаємодії.

Інноваційні технології відіграють ключову роль у впорядкуванні знань та навичок, забезпечуючи їх органічну взаємодію та сприяючи опануванню мистецьких знань в цілісному контексті. Це дозволяє поєднувати художню образність із духовними, світоглядними та емоційно-естетичними аспектами. Такий підхід передбачає високу якість навчання, що ґрунтується на методах порівняння, використанні аналогій, розвитку міжсенсорних асоціацій і художньо-естетичних узагальнень (Савчин, 2023 : 208).

Один із ключових принципів інтеграції технологій в образотворче мистецтво полягає в адаптації традиційних технік і стилів до цифрових форматів. Художники можуть використовувати новітні інструменти, зберігаючи водночас основи класичного мистецтва, наприклад, у цифровому малюванні та 3D-моделюванні.

Це дозволяє досягати нових ефектів, зберігаючи автентичність і стилістичну цілісність.

У сучасному мистецькому процесі поєднання традиційних підходів з цифровими технологіями відкриває нові можливості для художників, спрощуючи технічні аспекти творчості та зменшуючи часові витрати. Цифрові інструменти не тільки зберігають оригінальні задуми, але й сприяють їх збагаченню через численні варіації композицій, що можливі лише у віртуальному просторі. Крім того, цифрове мистецтво забезпечує миттєвий доступ до широкого спектра ефектів і технік, які раніше потребували значних зусиль.

Так, якщо створення традиційної картини вимагає значних витрат часу, підготовки інструментів і матеріалів, то з використанням цифрових технологій цей процес значно спрощується. Цифрове мистецтво не потребує спеціальної підготовки або часу на висихання фарби, а можливість швидко скасовувати дії дозволяє прискорити пошук правильного колірної і композиційного рішення. Завдяки цьому художник має змогу виправляти помилки та неточності зображення без шкоди для його якості, що сприяє більшому експериментуванню та творчій свободі (Дубрівна & Крижанівська, 2020 : 4).

Сучасні цифрові технології дедалі глибше інтегруються в образотворче мистецтво, змінюючи його характер і способи сприйняття глядачем. Вони не лише сприяють виникненню нових форм художньої виразності, але й дають можливість розширити межі мистецтва, надаючи нові інструменти для творчості.

Вплив цифрових технологій на образотворче мистецтво надзвичайно вагомий, проявляючись у специфічній художній образності сучасних творів, формуванні нового типу художнього простору та зміні способу його сприйняття глядачем. Цифрові технології виконують роль технічного інструмента, що складається зі складних і високоточних комп'ютерних програм, об'єднаних єдиним алгоритмом. Проте їх здатність до самостійного створення мистецьких творів залишається темою дискусій, адже така ідея поки видається надто сміливою і суперечливою. При цьому розмежовувати традиційні та інноваційні засоби у процесі створення художніх творів недоцільно, адже вони взаємно доповнюють одне одного, формуючи нові підходи в мистецтві (Ясенев, 2023 : 109–110).

Сучасні освітні технології надають широкі можливості для застосування цифрових інструментів, які роблять навчання більш інтерактивним. Зокрема, технології доповненої та віртуальної реальності здатні збагатити навчальні процеси у мистецькій освіті, дозволяючи студентам взаємодіяти з навчальними об'єктами так, ніби вони знаходяться у реальному просторі.

Так, технології доповненої реальності здатні проєктувати цифрову інформацію, таку як зображення, відео, текст і графіка, безпосередньо в реальний світ, виходячи за межі екранів пристроїв і гармонійно поєднуючи віртуальні об'єкти з реальним середовищем. Імерсивні методи навчання можуть перетворитися на ключовий інструмент в освіті, здійснюючи суттєву трансформацію у навчанні студентів мистецьких спеціальностей. Викладачі отримують змогу використовувати доповнену та віртуальну реальність для створення тривимірного простору, в якому студенти можуть взаємодіяти з навчальними об'єктами (Гатеж & Жаворонкова, 2024 : 274).

Застосування цифрових технологій в образотворчому мистецтві призвело до значних змін, таких як занурення у віртуальну і доповнену реальність, що докорінно змінює сприйняття творів. Це сприяє формуванню гібридного та багатовимірного художнього простору, де поєднуються реальні та цифрові елементи. Мистецтво стає більш мобільним і оперативно реагує на актуальні події, підкреслюючи свою соціальну місію – надихати, висловлювати занепокоєння і спонукати до змін (Гаврілова, 2024 : 9).

Під впливом цифрових технологій художній процес стає багатоплановим, що охоплює не лише традиційні методи, а й цифрові засоби, які розширюють можливості художника і глядача. Крім того, інтеграція цифрових технологій дозволяє розвивати творчий процес у нових напрямках, об'єднуючи фізичне і віртуальне середовища, що підсилює зв'язок між мистецтвом і сучасними соціальними темами. Це створює умови для нових типів експресії, які відображають глобальні зміни, технологічний прогрес і виклики, що стоять перед суспільством.

Комп'ютерна графіка займає особливе місце у сучасному образотворчому мистецтві, висту-

паючи як нова галузь художньої творчості, що відкриває перед митцями широкі можливості для самовираження. Завдяки технологічному прогресу багато митців, що раніше працювали з традиційними матеріалами, обирають графічні планшети, адже вони надають доступ до нових технік і художніх рішень.

Значний потенціал для розвитку інтеграції технологій у викладанні та вивченні образотворчого мистецтва має застосування інноваційного навчального середовища ICR (Innovation Classroom). У таких умовах студенти мають змогу поєднувати цифрові інструменти та традиційні засоби мистецтва, що дозволяє їм глибше освоювати художні концепти та прийоми. Завдяки інтеграції комп'ютерної графіки та інших сучасних технологій студенти набувають важливих навичок, які відповідають вимогам сьогодення, зокрема в галузях дизайну, ілюстрації та цифрового мистецтва (Тарасенко, 2021 : 64).

Інтерактивні можливості комп'ютерних технологій значно змінюють підхід до створення художніх творів, дозволяючи художникам та глядачам взаємодіяти з мистецтвом у нових формах. Сучасні цифрові засоби надають можливість створювати живі, динамічні образи, що реагують на рухи, звуки або сенсорні сигнали, що додає ще більшу глибину та інтерактивність процесу сприйняття. Такі технології значно полегшують творчий процес, даючи художникам нові інструменти для експериментів і розширення меж звичних методів роботи.

Останнім часом з'являються інноваційні додатки, які дають змогу створювати, редагувати й публікувати твори мистецтва безпосередньо з мобільних пристроїв, що робить процес творчості ще доступнішим та гнучкішим. Ці технології не тільки дозволяють митцям працювати в будь-якому місці, але й забезпечують нові форми поширення та взаємодії з аудиторією, даючи змогу ділитися творами в режимі реального часу (Попінова & Крюкова, 2024 : 264).

Інтеграція технологій в образотворче мистецтво передбачає також збереження культурної ідентичності та автентичності творів. Залучення цифрових технологій до мистецтва не повинно руйнувати традиційні культурні елементи, які є важливими для певної спільноти або етносу. У цьому контексті важливо,

щоб художники розуміли й поважали культурні коди, особливо коли вони використовують глобальні цифрові платформи для популяризації своєї творчості.

Соціально-політичні проблеми також суттєво впливають на образотворче мистецтво сьогодення, оскільки митці активно залучаються до глобальних дебатів щодо екологічних, правозахисних та соціальних питань. Вони використовують свої роботи як потужний інструмент для вираження власних переконань, привертаючи увагу до критичних проблем сучасності. Це підкреслює роль мистецтва як важливого засобу соціального впливу і можливості змінювати громадські настрої. Водночас це ставить перед художниками питання етики та відповідальності, оскільки їхні твори можуть мати значний соціальний резонанс, що вимагає обережного підходу до трактування соціальних тем і проблем (Лебедева & Смірнов, 2024 : 132).

Інтеграція сучасних технологій у художній текстиль є унікальним напрямом в образотворчому мистецтві, який поєднує традиційні текстильні техніки з новітніми технологічними підходами. Це відкриває широкі можливості для художнього вираження, створюючи нові форми, текстури та інтерактивні можливості для текстильних робіт.

Художній текстиль ХХІ століття, завдяки впровадженню новітніх технологій, став надзвичайно багатим у виражальних можливостях, що відкривають нові горизонти для творчості. Сучасні митці дедалі більше звертаються до текстилю, оскільки цей матеріал пропонує величезні перспективи для експериментів та інновацій у створенні образів. Художники, спираючись на багаті традиції текстильного мистецтва, формують надзвичайно цікаві концептуальні та естетично досконалі твори, в яких поєднуються глибока емоційність та вражаюча образна виразність. Це дозволяє розширювати жанрове різноманіття, яке охоплює всі рівні мистецтва – від тематики та формотворення до орнаментальних і технологічних аспектів, демонструючи самодостатність художнього текстилю як жанру.

Важливим аспектом є те, що сучасний художній текстиль активно інтегрує цифрові технології, що додає нові вимірювання у використанні фактур, кольору та форми. Цифрові методи проєктування і виробництва допомагають

художникам реалізовувати найсміливіші ідеї, створюючи вражаючі роботи, які поєднують традиційне текстильне мистецтво з інноваціями, такими як 3D-друк, віртуальна реальність та інші технології (Яковець & Чугай, 2021 : 57).

Варто зауважити, що інноваційні технології стали основним рушієм розвитку сучасного модного дизайну, активно впливаючи на кожен етап процесу – від проєктування та конструювання до виготовлення одягу. Вони дозволяють створювати не лише нові матеріали з унікальними властивостями, але й розширюють можливості для творчих експериментів у моді. Найбільше уваги приділяється двом основним напрямкам: впровадженню цифрових технологій та екологічним ініціативам. Ці технології відкривають нові горизонти для створення інноваційного одягу та прогнозування тенденцій розвитку моди, що має значний вплив на культурні та соціальні процеси в суспільстві, зокрема на формування особистості та соціалізацію молоді.

Так, інноваційні технології, особливо цифрові, значно змінюють підходи до проєктування костюмів, створення нових образів і стилів, а також покращують художньо-естетичні характеристики одягу. Ці нововведення надають дизайнерам свободу в експресії, оскільки відсутність жорстких рамок дозволяє реалізувати найсміливіші ідеї. Це не лише покращує технічні аспекти дизайну, але й стимулює художню виразність, роблячи моду динамічним процесом, що активно взаємодіє з культурними й соціальними змінами сучасного світу (Варивончик, Пенчук & Пальцун, 2022 : 116).

Завдяки технології 3D-друку відкриваються нові перспективи у сфері створення художнього текстилю, що дозволяє значно скоротити час від ідеї до кінцевого виробу. Це означає не тільки зменшення тривалості процесу створення прототипів, але й скорочення витрат на виробництво завдяки меншій кількості залучених працівників, що знижує собівартість продукції. Крім того, технологія 3D-друку дозволяє досягати більш складних форм виробів і високої якості деталей, що не завжди можливо за допомогою традиційних методів. Важливою перевагою є також поліпшення екологічності виробничих процесів завдяки безвідходному виробництву та використанню вторинних матеріалів.

Сучасні 3D-принтери дають змогу дизайнерам і художникам виготовляти деталі та механізми, використовуючи різноманітні матеріали з різними фізичними та механічними властивостями, при цьому всі етапи виконуються в межах одного процесу. Такий підхід дозволяє створювати більш складні й оригінальні дизайнерські рішення, що раніше були б неможливими через обмеження традиційних виробничих методів (Грицишина, 2020 : 169).

Крім того, ринок інноваційного дизайну перебуває в постійному розвитку, що свідчить про високий рівень впливу новітніх технологій на еволюцію дизайнерських тенденцій. Використання інновацій у дизайні костюмів відкриває нові можливості для створення естетичних характеристик, які раніше не були можливими, що сприяє розвитку модної індустрії. Інноваційні матеріали, що з'являються, стимулюють розробку нових конструктивних рішень та технологій у дизайні одягу, дозволяючи дизайнером реалізовувати більш оригінальні художні ідеї та підвищувати виразність своїх робіт.

Аналіз основних напрямів застосування інновацій у текстилі та дизайнерському проектуванні одягу, таких як нанотехнології, біотекстиль, 3D-друк, інтеграція гаджетів у конструкцію одягу, дає змогу краще зрозуміти потенціал цих технологій для створення унікальних дизайнерських рішень (Щербань, Костогриз, Керновська, Кривенька & Іваницька, 2018 : 12).

Отже, інтеграція технологій трансформує художні підходи у текстилі, дозволяючи митцям поєднувати різні стилі. Застосування технологій створює нові можливості для вираження через текстиль, наприклад, цифровий друк дозволяє створювати гіперреалістичні зображення на тканині, а використання інтерактивних елементів додає емоційну та концептуальну глибину. У такому контексті митці можуть експериментувати зі створенням багатошарових текстильних інсталяцій, які об'єднують різні візуальні ефекти, формуючи нові напрямки у текстильному мистецтві. Тому інтеграція технологій у художній текстиль

є потужним інструментом для трансформації мистецького досвіду, зберігаючи традиційні техніки та створюючи нові форми взаємодії між твором і глядачем. Ці технології відкривають перед художниками нові можливості для дослідження матеріалів, текстур і концепцій, надаючи новий вимір художньому текстилю, який зберігає автентичність, інтерактивність і екологічність.

Висновки та перспективи подальших досліджень. Підсумовуючи, відзначимо, що інтеграція цифрових технологій в образотворче мистецтво трансформує як процес створення, так і сприйняття художніх творів, забезпечуючи митцям нові інструменти для вираження. Вона сприяє збагаченню традиційних технік, дозволяючи художникам адаптувати класичні підходи до сучасних цифрових форматів, таких як 3D-моделювання та цифрове малювання. Завдяки інноваційним технологіям стає можливим створювати динамічні та інтерактивні твори, що надають глядачам унікальні можливості для взаємодії з мистецтвом. Крім того, цифрове мистецтво полегшує процес творчості, скорочуючи витрати часу та спрощуючи виправлення помилок. Технології також дають художникам змогу швидко реагувати на актуальні соціально-політичні теми, роблячи мистецтво мобільнішим і доступнішим. Водночас зберігається важливість поваги до культурної ідентичності, адже інтеграція технологій має підтримувати автентичність та культурні коди мистецтва. Крім того, інтеграція технологій докорінно змінює традиційні художні підходи у текстильному мистецтві, відкриваючи нові можливості для експериментів з формою, текстурою та кольором. Ця трансформація розширює виражальні можливості митців, дозволяючи створювати унікальні, інноваційні твори, що поєднують мистецтво, науку та сучасні технологічні досягнення.

Перспективи подальших досліджень полягають у вивченні нових можливостей технологій для образотворчого мистецтва, їх впливу на творчий процес та створення інноваційних художніх форм.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Варивончик А., Пенчук О., Пальцун О. Інноваційні технології в дизайні одягу XXI ст. *Деміурґ: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2022. № 5(1). С. 106–118.
2. Гаврілова Л. Цифрові технології викладання образотворчого мистецтва на сучасному етапі реформування мистецької освіти. *Професіоналізм педагога: теоретичні й методичні аспекти*. 2024. № 21. С. 5–18.
3. Гатеж Н., Жаворонкова М. Доступ до мистецтва: мобільне навчання, доповнена реальність у декоративно-прикладному мистецтві. *Studia Methodologica*. 2024. № 57. С. 270–278.
4. Грицишина Г. М. Інноваційні технології виготовлення одягу на основі системи 3d-друку. *Сучасна наука: стан, проблеми, перспективи*. 2020. С. 169–172.
5. Дубрівна А. П., Крижанівська К. О. Художньо-образні засади digital-мистецтва в сучасній ілюстрації. *Технології та дизайн*. 2020. № 3(36). URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/td_2020_3_3.
6. Лебедева О., Смірнов В. Актуальні проблеми сучасного образотворчого мистецтва. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2024. Вип. 77, том 2. С. 128–133.
7. Попінова О. М., Крюкова Г. О. Інтеграція технологій і образотворчого мистецтва: від комп'ютера до цифрових медіа. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2024. № 1. С. 260–265.
8. Савчин Г. Інноваційні технології навчання образотворчого мистецтва в закладах початкової мистецької освіти: теоретичний аспект. *Актуальні питання гуманітарних наук*. 2023. Вип. 66, том 3. С. 206–209.
9. Тарасенко О. А. Інтеграція інформаційних технологій у вивченні дисциплін образотворчого мистецтва. *Декоративно-прикладне мистецтво в національній системі художньо-педагогічної освіти: сучасний досвід і перспективи* : тези доповідей I Всеукраїнської науково-практичної конференції; [упоряд.: О. В. Ткачук, Т. С. Штикало], (м. Одеса, 18–19 березня 2021 р.). Одеса: ДЗ «Південноукр. нац. пед. ун-т ім. К. Д. Ушинського» (Астропринт), 2021. С. 64–67.
10. Щербань Л. О., Костогриз Ю. О., Керсновська В. В., Кривенька Н. В., Іваницька В. О. Інноваційні технології дизайн-проектування сучасного одягу. *Технології та дизайн*. 2018. № 1(26). URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/9077>
11. Яковець І. О., Чугай Н. М. Український текстиль як невіддільний складник сучасного дизайну: еволюція, перспективи. *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2021. № 1. С. 52–58.
12. Ясенев О. П. Вплив сучасних цифрових технологій на образотворче мистецтво. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2023. № 2. С. 106–110.

REFERENCES:

1. Varyvonchik, A., Penchuk, O., Paltsun, O. (2022). Innovatsiini tekhnolohii v dyzaini odiahu KhKhI st. [Innovative technologies in fashion design of the XXI century]. *Demiurh: idei, tekhnolohii, perspektyvy dyzainu*, 5(1), 106–118 [in Ukrainian]
2. Havrilova, L. (2024). Tsyfrovi tekhnolohii vykladannia obrazotvorchoho mystetstva na suchasnomu etapi reformuvannia mystetskoï osvity [Digital technologies of teaching fine arts at the present stage of reforming art education]. *Profesionalizm pedahoha: teoretychni y metodychni aspekty*, 21, 5–18 [in Ukrainian]
3. Hatezh, N., Zhavoronkova, M. (2024). Dostup do mystetstva: mobilne navchannia, dopovnena realnist u dekoratyvno-prykladnomu mystetstvi [Access to art: mobile learning, augmented reality in arts and crafts]. *Studia Methodologica*, 57, 270–278 [in Ukrainian]
4. Hryshchyshyna, H. M. (2020). Innovatsiini tekhnolohii vyhotovlennia odiahu na osnovi systemy 3d-druku [Innovative technologies for the manufacture of clothing based on the 3d printing system]. *Suchasna nauka: stan, problemy, perspektyvy*, 169–172 [in Ukrainian]
5. Dubrivna, A. P., Kryzhanivska, K. O. (2020). Khudozhno-obrazni zasady digital-mystetstva v suchasniï iliustratsii [Artistic and figurative principles of digital art in modern illustration]. *Tekhnolohii ta dyzain*, 3(36). URL: http://nbuv.gov.ua/UJRN/td_2020_3_3 [in Ukrainian]
6. Liebidieva, O., Smirnov, V. (2024). Aktualni problemy suchasnoho obrazotvorchoho mystetstva [Actual problems of contemporary fine arts]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 77(2), 128–133 [in Ukrainian]
7. Popinova, O. M., Kriukova, H. O. (2024). Intehratsiia tekhnolohii i obrazotvorchoho mystetstva: vid kompiutera do tsyfrovyykh media [Integration of technology and fine arts: from computer to digital media]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*, 1, 260–265 [in Ukrainian]
8. Savchyn, H. (2023). Innovatsiini tekhnolohii navchannia obrazotvorchoho mystetstva v zakladakh pochatkovoï mystetskoï osvity: teoretychnyi aspekt [Innovative technologies of teaching fine arts in primary art education institutions: theoretical aspect]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*, 66(3), 206–209 [in Ukrainian]

9. Tarasenko, O. A. (2021). Intehratsiia informatsiinykh tekhnolohii u vyvchenni dystsyplin obrazotvorchoho mystetstva [Integration of information technologies in the study of fine arts disciplines]. *Dekoratyvno-prykladne mystetstvo v natsionalnii systemi khudozhno-pedahohichnoi osvity: suchasnyi dosvid i perspektyvy: tezy dopovidei I Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii*; [uporiad.: O. V. Tkachuk, T. S. Shtykalo], (m. Odesa, 18–19 bereznia 2021 r.). Odesa: DZ «Pivdenoukr. nats. ped. un-t im. K. D. Ushynskoho» (Astroprynt), 64–67 [in Ukrainian]
10. Shcherban, L. O., Kostohryz, Yu. O., Kersnovska, V. V., Kryvenka, N. V., Ivanytska, V. O. (2018). Innovatsiini tekhnolohii dyzain-proektuvannia suchasnoho odiahu [Innovative technologies of design design of modern clothing]. *Tekhnolohii ta dyzain*, 1(26). URL: <https://er.knutd.edu.ua/handle/123456789/9077> [in Ukrainian]
11. Yakovets, I. O., Chuhai, N. M. (2021). Ukrainskyi tekstyl yak neviddilnyi skladnyk suchasnoho dyzainu: evoliutsiia, perspektyvy [Ukrainian textiles as an integral part of modern design: evolution, prospects]. *Ukrainskyi mystetstvo-navchnyi dyskurs*, 1, 52–58 [in Ukrainian]
12. Yasseniev, O. P. (2023). Vplyv suchasnykh tsyfrovnykh tekhnolohii na obrazotvorche mystetstvo [The impact of modern digital technologies on the visual arts]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv*, 2, 106–110 [in Ukrainian]

УДК 746.1:7.071.1(477.73)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-23>

Інна ЧЕРКЕСОВА

професор, заслужений діяч мистецтв України, професор кафедри образотворчого мистецтва факультету культури і мистецтв, Волинський національний університет імені Лесі Українки, просп. Воли, 13, м. Луцьк, Україна, 43025

ORCID: 0000-0003-3274-2220

Бібліографічний опис статті: Черкесова, І. (2024). Нитковий дизайн мисткині Ради Вронської як засіб самовираження й задоволення духовних потреб у гармонії та красі творчої особистості. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 190–195, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-23>

НИТКОВИЙ ДИЗАЙН МИСТКИНИ РАДИ ВРОНСЬКОЇ ЯК ЗАСІБ САМОВИРАЖЕННЯ Й ЗАДОВОЛЕННЯ ДУХОВНИХ ПОТРЕБ У ГАРМОНІЇ ТА КРАСІ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ

У статті розкривається та осмислюється творчість мисткині Ради Вронської у техніці ниткового дизайну й тематичного формування, що є метою представленого дослідження. Художні роботи розглядаються в аспекті історичного виникнення та розвитку техніки ниткового дизайну (ізонитки) у європейських країнах. Наводиться термінологія визначень.

Художнє втілення ідеї відбувається у технологіях ручної роботи. У наступних дослідженнях передбачається аналізувати твори художниці у порівнянні з творчими роботами, що виконані засобами генеративних технологій. Задіяння лічильно-творчих систем формує досвід споживання згенерованого мистецтва за наданими людині відчуттями гармонії та краси.

У аналізі творів мисткині використані методи візуального порівняння, опрацювання історичної інформації, окреслення художнього значення такого творчого масиву у культурі України та прогностичні передбачення подальшого розвитку творчої діяльності мисткині Вронської. Акцент дослідження робиться на особливостях сприйняття та відображення змін кольорових відтінків засобами техніки ізонитки. Визначається, що витончене колористичне відчуття мисткині допомагає викликати позитивні емоційні настрої у глядачів – любителів художньої творчості та задовольняє їх естетичні переваги. Також означено визнання творчості Ради Вронської участю у престижних виставкових заходах як в Україні так і закордоном, що підтверджується дипломами переможця та учасника. Демонстрація творчих робіт у техніці ниткового дизайну у міжнародних виставках-конкурсах, наприклад «Покоління війни», (Краків, Польща), робить відомим ім'я мисткині на європейських теренах і розкриває незламність народу України.

Наукова новизна полягає у презентації творчості мисткині Ради Вронської у складній та малопоширеній техніці ізонитки в мистецтвознавчому аспекті. Спільнота імен, неординарних за вираженням у формі, колористиці, техніках виконання, збагатилася на ім'я талановитої творчої особистості у галузі образотворчого, декоративно-прикладного мистецтва та дизайну Ради Вронської. Потрібно зауважити, що мистецтвознавчих матеріалів щодо аналізу творчості Вронської раніше не проводилося, тому це дослідження набуває значення першовідкривача неординарного таланту і стає підґрунтям для подальших досліджень з мистецтвознавчого та культурологічного досліджень.

Ключові слова: нитковий дизайн, ізонитка, кольорові відтінки, адитивне змішування кольорів.

Inna CHERKESOVA

Professor, Honored Arts Figure of Ukraine, Professor of the Department of Fine Arts, Lesya Ukrainka Volyn National University, 13 Voli Ave, Lutsk, Ukraine, 43025

ORCID: 0000-0003-3274-2220

To cite this article: Cherkesova, I. (2024). Nytkovyi dyzain mystkyni Rady Vronskoi yak zasib samovyrazhennia y zadovolennia dukhovnykh potreb u harmonii ta krasi tvorchoi osobystosti [Thread design by artist Rada Vronska as a way of self-expression and fulfilment of spiritual needs in harmony and beauty of a creative personflity]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 190–195, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-23>

THREAD DESIGN BY ARTIST RADA VRONSKA AS A WAY OF SELF-EXPRESSION AND FULFILMENT OF SPIRITUAL NEEDS IN HARMONY AND BEAUTY OF A CREATIVE PERSONALITY

The article reveals and comprehends the work of the artist Rada Vronska in the technique of thread design and thematic formation, which is the purpose of the presented research. The artistic works are reviewed in the aspect of the historical formation and development of the technique of thread design (string art) in European countries. The terminology of definitions is given.

The artistic embodiment of the idea takes place in technologies of handcraft. In the following studies, it is planned to analyse the artist's works in comparison with artistic works made by means of generative technologies. The use of counting and creative systems shapes the experience of consuming generated art according to the feelings of harmony and beauty given to a person.

In the analysis of the artist's works, the methods of visual comparison, processing of historical information, outlining the artistic value of such a creative array in the culture of Ukraine and prognostic predictions of the further development of Vronska's artistic work are used. The emphasis of the study is on the peculiarities of perception and display of changes in colour shades by means of the string art technique. It is determined that the artist's sophisticated colour sense helps to evoke positive emotional moods in the audience – art lovers and satisfies their aesthetic preferences. Also, Rada Vronska's work has been recognised by participation in prestigious exhibitions both in Ukraine and abroad, which is confirmed by diplomas of the winner and participant. The presentation of creative works in the technique of thread design in international exhibitions and competitions, for example, «Generation of War» (Krakov, Poland), makes the artist's name known in Europe and reveals the invincibility of the people of Ukraine.

Key words: thread design, string art, colour shades, additive colour mixing.

Кожний митець декоративного мистецтва зокрема, як взагалі митці усіх напрямків образотворчого мистецтва, шукає свій шлях у намаганні задовольнити духовні потреби у гармонії та красі, й у досяганні самовираження формотворенням різними матеріалами та інструментами. З юності творчість Ради Вронської пов'язана з ниткою. Нитка стала провідним символом на шляху пізнання, на шляху становлення особистісного вираження відчуття краси і гармонії навколишнього світу.

Усі техніки ткацтва, вишивки, плетіння мережива, макраме не можливі без нитки. Саме нитка стає головним матеріалом й інструментарієм у творенні тканини та декоративних форм, що не тільки прикрашають тканину, а й надають певної функціональності, наприклад, укріплення певних частин одягу, утеплення тощо. Прядіння передувало ткацтву. Винайдення техніки прядіння з волокон тваринного або рослинного походження дозволило отримувати нитки різної товщини. Емпіричним шляхом майстри поступово винайшли і технології обробки волокон, й засоби – веретено, прялку, щоб створювати довгі, по кілька десятків метрів нитки різної товщини. Саме прядіння вивело людство на новий цивілізаційний виток суспільної спіралі, а нитка набула символу нитки життя, нитки долі. Щоб прикрашати тканину вишивкою, потрібно було людству винайти техніку ткання. Ткання нитками!

З дуже прадавніх часів люди робили загорожі, що у сучасності називаються «тин». Принцип утворення тину, де перепинаються вертикальні стовпці гнучкими гілками, що горизонтально укладалися за певним алгоритмом. Техніка лозоплетіння використовується й у створенні побутових форм: меблів, посуду, корзин, ємностей для зберігання овочів або фруктів тощо. Саме цей принцип переплетення гнучких гілочок лози став підґрунтям утворення ткання – переплетення ниток основи нитками піткання. Поступово виникають різноманітні техніки роботи ниткою.

Англійські ткачі ще у XVII столітті винайшли оригінальний спосіб переплетення ниток на цвяхах, що на половину своєї довжини були вбиті у дощечки. За певним алгоритмом нитки натягалися на цвяхи й утворювали цікаві форми пошарового накладання ниткових відрізків. Утворювалися напівмереживні вироби, художні форми, що прикрашали житло. Пізніше вишивальниці декорували елементи орнаментів технікою ниткового дизайну.

Вже у 21 ст. Рейн Бланкен на допомогу неофітам від мистецтва ниткового дизайну розробляє дуже складні за деталізацією схеми фрактальних узорів, що утворюються нитками, цвяхами та параболічними кривими. Схеми наводяться у його праці «String Art Magic» (Blanken R., 2018).

Наслідки синтезу генеративних технологій з мистецькими техніками розглядає Боун

Олівер, оцінює можливості лічильно-творчих систем в аспекті підтримки самої творчості та прогнозує у своїй праці «Beyond the Creative Species» наслідки споживання та набуття досвіду згенерованого мистецтва (Bown O., 2021).

Поступово у країнах Західної Європи визначилася назва техніки ниткової графіки (ниткового дизайну), наприклад, у Англії: «embroidery on paper» або «paper embroidery» – що означає «вишивка на папері». Часто використовується назва «Form-A-Lines» – «лінійні форми». А у Франції цю техніку називають «broderie sur papier» – вказівка на техніку «вишивка на папері». Німецькою мовою малюнок або малювання крапками – «pickpoints» (мається на увазі математичне знаходження місць для отворів, через які проходять відрізки ниток у потрібних напрямках). У англійських країнах існує ще одна назва «Art-string» – Арт-стрінг – художня струна і варіанти перекладу: вервечка, корделя, нитка, ретязь (Ниткова графіка або Арт-стрінг..., 2021). З перекладу зрозуміло, що в утворенні художньої форми задіяно тонку довгу струну або тонкий дріт – тонке і протяжне. У 60-х роках 20 ст. у європейських країнах популярності набуло мистецтво ниткових форм String art. Декоративні форми утворювалися натягуванням ниток на цвяхи, що були вбиті у дерев'яні дошки. Важливим було точно розрахувати лінії зображень, по яким у певній послідовності набивалися цвяхи. Необмеженість фантазії у створенні рисунку-схеми надихають й досі художників і майстрів на створення дуже складних формальних зображень (Landis H., 2022).

На практиці існує приклад патентування авторської назви цієї техніки – «хордова нитка» мисткинею Остренко Ю. Термін виявляє специфіку утворення форм декору тонкими нитками на туго натягнутій тканині у певних алгоритмах послідовності пошарового накладання ниткових відрізків. (Остренко, 2015).

Кольорові ефекти на основі адитивного змішування кольорів утворюються завдяки поєднанню у роботі двох ниток різних відтінків для створення третього кольорового відтінку за допомогою накладання однієї на іншу. Тоді результатом стає зорове відчуття третього кольорового відтінку, матеріальний носій якого – нитки – відсутній.

Творчі композиції у техніці ниткового дизайну талановитої мисткині Ради Вронської демонструють різноманітні ефекти технічних прийомів у створенні художніх образів. У творчості мисткині нитка з матеріалу перетворюється на символ – стає ниткою долі й визначає шляхи розвитку художниці.

Рада Вронська у середині 90-х рр. ХХ ст. закінчила Миколаївський філіал Київського державного інституту культури за спеціальністю декоративно-ужиткове мистецтво (художня обробка тканини та виробів з неї). Вона ткала гобелени, килими, опанувала техніки декоративних рушникових швів, робила панно у техніці макраме, захоплювалася бісеропластиком. Чарівна нитка долі привела її до техніки ниткового дизайну. Нитки не фарби – на палітрі не перемішаєш для отримання потрібних відтінків. Переплетенням, пошаровим накладанням відрізків ниток різних кольорових відтінків утворюються додаткові відтінки, що існують тільки у сприйнятті нашим зоровим апаратом (Ниткова графіка: становлення..., 2020).

Об'єктивно кольору не існує. Існує світло – електромагнітне випромінювання різної довжини хвиль. У нашій планетарній системі є джерело світла – наша зірка Сонце. Сонячне випромінювання зароджує, підтримує і сприяє формуванню матеріальних об'єктів живої і не живої природи на планеті Земля. Зоровий апарат людини налаштований таким чином, що реагує нервовими закінченнями (ковбочками і паличками) сітківки на певний сегмент електромагнітного випромінювання, що визначено як кольоровий спектр. То колір – це тільки наше відчуття, що диференціюється нашим мозком і визначається як явище суб'єктивне. Саме якості чутливості цих нервових закінчень дозволяють мозку розрізняти і визначати кольорові відтінки. У ситуації технічного переплетення ниток одного кольорового відтінку з нитками іншого кольорового відтінку виникає на сітківці ока як результат третій відтінок без матеріального носія, у нашому випадку нитки.

Абсолютний кольоровий зір, яким наділена від природи Рада Вронська, дозволяє їй утворювати витончені кольорові відтінки у творах ниткового дизайну. Кольорові гармонії мисткиня будує за принципами поєднання контрастних, споріднених та споріднено-контрастних кольорів. Наприклад, композиція «Сонячна

радість» (рис. 1:1) побудована на контрасті фіолетових та жовтих відтінків. Витончені за формою і кольором композиції «Білі лілеї у вазі» (рис. 1:2) та «Подих Модерну» (рис. 1:3) – квіти іриси – символ Модерну побудовані на споріднених відтінках ниток та тонального контрасту до фону. Так блакитний фон тільки підкреслює тендітність білих лілей, а чорний фон ніжні відтінки пелюсток ірисів робить тонально виразними.

Вибір тем композицій мотивується враженнями від природних флореальних форм, відчуттями від занурення у часовий простір. Корінна мешканка Миколаєва, а в цілому степів Північного Причорномор'я, мисткиня втілює власне розуміння зав'язків історії у певних геокліматичних умовах. Історія давньогрецького міста Ольвії на високому березі Дніпробугського лиману справило велике враження. Рада Вронська свої відчуття відобразила у триптиху

«Плин часу» (рис. 2). Центральна композиція – це ольвійська амфора, темні контури якої перекреслюються тонкими світлими контурами глечиків. Центр тримається на силуеті амфори та закручених формах хвиль, що асоціюються з рисунками хвиль на давньогрецьких камфарах та кіліках. Це є відсилання до опису ольвійського простору батьком історії Геродотом. Ліва частина триптиху хвилястими лініями силуетів глечиків утворює стилізований образ степових басилевсів – рослин будяків, що густо ростуть по межі полісу Ольвії з некрополем. Права частина триптиху повторює хвилясті форми, але блакитний колір центральної смуги асоціюється з лиманом, хвилі якого багато століть омивають його береги. І несуть пам'ять про історичні події, людей, що селилися тут у різні часи. Все змиває вода, але пам'ять залишається.

Тема берегині цікаво відображена технікою ниткового дизайну. Абстрактно стилі-



Рис. 1. Гармонійні поєднання кольорів у творах Ради Вронської: 1 – «Сонячна радість»; 2 – «Білі лілеї у вазі»; 3 – «Подих Модерну»



Рис. 2. Триптих Ради Вронської «Плин часу»

зовані форми жіночої постаті з піднятими руками сповнені сонячної енергії творення (рис. 3:1–2). Берегиня на рис. 3:2 контрастом кольорових смуг ниткової графіки набуває національних – українських рис: наче рукави вишиванки підняті до гори у жесті

оберегу. Декоративна форма янгола, що крилами закриває від знищення Тризуб – символічний, геральдичний знак України. І таким чином, небо наче оберігає Україну. Ця композиція стала втілення любові та патріотизму мисткині.



Рис. 3. Образ Берегині у творах Ради Вронської:
1 – «Берегиня»; 2 – «Берегиня»; 3 – «Ангел Охоронець»

Рада Вронська надихається не тільки красою природи, але й подіями життя, сповненого драм і трагедій. Оповідання у книжці Віри Марущак «Пустеля. Голодомор. Український Південь» та ідеєю ілюстраторки цих оповідань Інни Черкесової з символіки рослини кульбабки: янголятко дмухає на кульку зрілої кульбабки і летить у небо її насіннячко – це душі заморених голодом людей, мисткиня створила у техніці ниткового дизайну панно «Життєдайні кульбабки» (рис. 4). На чорному тлі тонкими шовковими нитками білих відтінків розташо-

вані зрілі кульки кульбабок та відлітаюче з них насіння. Знизу, наче хвилики, навскіс піднімаються зубчасті листочки кульбабки бронзового відтінку. Чорний колір тла контрастом виділяє флореальні форми. Це викликає відчуття простору, сповненого життєвих драм.

Рада Вронська презентувала свої роботи у різні періоди суспільного стану. В Українському фонді культури (голова Б. І. Олійник, Київ) у 1999–2000 рр. На міжнародному фестивалі «COSMOPOLIS» (м. Кавала, Греція) у 2006 На Всеукраїнській виставці Державного управління справами президента України «Барвіста Україна» (Національний комплекс «Експоцентр України», Київ) у 2009 та у 2011 рр. На Міжнародному конкурсі-виставці Ukrainian Art Week (Міжнародний Тиждень Мистецтв, Україна) у 2009 р. Твори з ниткового дизайну демонструються на виставці переможців XI Міжнародного Художнього Фестивалю «МАЛЮЙ. UA» 2024 р. (Київ, Україна), на Міжнародній виставці «Покоління війни» (Асоціація розвитку міжнародних відносин ADRUM, Воєводська бібліотека Кракова за сприяння посольства України в Польщі) 2024–2025 рр.

Твори мисткині сповнені любові до життя, до краси рідної землі й віри у процвітання



Рис. 4. Панно «Життєдайні кульбабки»

України. Мисткиня щедро наділена природою витонченим почуттям міри та вишуканим художнім смаком. Попереду ще багато роботи з втілення задумок у художні твори.

Оскільки це перше докладне представлення та мистецтвознавчий аналіз творчого наробку

у техніці ниткового дизайну мисткині Ради Вронської, то попередніх наукових джерел про представлений матеріал ще не існує. Але творча робота художниці мотивуватиме до написання наукових досліджень і висвітлення у різних аспектах мистецтвознавчого аналізу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Асистент кафедри архітектури та дизайну ЛНТУ Рада Вронська стала переможницею художнього фестивалю МАЛЮЙ.UA. 2024. URL: <https://lntu.edu.ua/uk/media/asystent-kafedry-arkhitektury-ta-dyzaynu-lntu-rada-vronska-stala-peremozhnytseyu-khudozhnoho> (дата звернення: 23.12.2024).
2. Ниткова графіка або Арт-стрінг на деревині або папері. 2021. URL: <https://technologies-work.webnode.com.ua/l/roboti-10kh-klasiv/> (дата звернення: 23.12.2024).
3. Ниткова графіка: становлення, інструменти й матеріали, основи вишивки та особливості сучасних робіт (ОНМЦ, Миколаїв). 2020. URL: <https://ocnt.com.ua/nytyana-grafika-stanovlennya-instrumenty-j-materialy-osnovy-vyshyvky-ta-osoblyvosti-suchasnyh-robit/> (дата звернення: 23.12.2024).
4. Остренко Ю. Ниткова графіка – мистецтво малювати нитками. 2015. URL: http://nitkovagrafika.blogspot.com/p/blog-page_7.html (дата звернення: 23.12.2024).
5. Blanken R. String Art Magic: Secrets to Crafting Geometric Art with String and Nail. Spring House Press, 2018. 143 p.
6. Brown M., Buell C., Marr A. Section I: Mary Boole, String Art, and Modular Arithmetic. URL: <https://uen.pressbooks.pub/sentry2023/chapter/part-1-mary-boole-string-art-and-modular-arithmetic/> (дата звернення: 23.12.2024).
7. Landis H. How to Make String Art. 2022. URL: https://www.skillshare.com/en/blog/how-to-make-string-art/?srsrtid=AfmBOooMnFY1lzRYW1H_IDsbQibljxO1DsPNxMsPdxtpxFclMlflAG0G (дата звернення: 23.12.2024).

REFERENCES:

1. Asystent kafedry arkhitektury ta dyzainu LNTU Rada Vronska stala peremozhnytseyu khudozhnoho festyvaliu MALIU.UA [Rada Vronska, an assistant at the Department of Architecture and Design of the National Technical University of Ukraine, won the MALYU.UA art festival]. 2024. Retrieved from <https://lntu.edu.ua/uk/media/asystent-kafedry-arkhitektury-ta-dyzaynu-lntu-rada-vronska-stala-peremozhnytseyu-khudozhnoho> [in Ukrainian].
2. Nytkova hrafika abo Art-strinh na derevyni abo paperi [String graphics or String Art on wood or paper]. 2021. Retrieved from <https://technologies-work.webnode.com.ua/l/roboti-10kh-klasiv/> [in Ukrainian].
3. Nytkova hrafika: stanovlennia, instrumenty y materialy, osnovy vyshyvky ta osoblyvosti suchasnykh robit (ONMTs, Mykolaiv) [Thread graphics: formation, tools and materials, basics of embroidery and features of modern works (ONMC, Mykolaiv)]. 2020. Retrieved from <https://ocnt.com.ua/nytyana-grafika-stanovlennya-instrumenty-j-materialy-osnovy-vyshyvky-ta-osoblyvosti-suchasnyh-robit/> [in Ukrainian].
4. Ostrenko Yu. (n.d.). Nytkova hrafika – mystetstvo maliuvaty nytkamy [Thread graphics is the art of drawing with threads]. Retrieved from http://nitkovagrafika.blogspot.com/p/blog-page_7.html [in Ukrainian].
5. Blanken R. (2018). String Art Magic: Secrets to Crafting Geometric Art with String and Nail. Spring House Press.
6. Brown M., Buell C., & Marr A. Section I: Mary Boole, String Art, and Modular Arithmetic. Retrieved from <https://uen.pressbooks.pub/sentry2023/chapter/part-1-mary-boole-string-art-and-modular-arithmetic/>
7. Landis H. (2022). How to Make String Art. Retrieved from https://www.skillshare.com/en/blog/how-to-make-string-art/?srsrtid=AfmBOooMnFY1lzRYW1H_IDsbQibljxO1DsPNxMsPdxtpxFclMlflAG0G

УДК 75.033.5:72.032(37)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-24>

Євгеній ШИШЛЮК

доктор філософії з образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації, доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015

ORCID: 0000-0002-7358-7864

Світлана ДОЛЕСКО

докторка філософії з образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації, доцентка кафедри мистецтвознавчої експертизи, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015

ORCID: 0000-0001-6702-5606

Наталія БРЕЙ

магістр мистецтвознавства, старша викладачка кафедри мистецтвознавчої експертизи, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015

ORCID: 0000-0002-5371-7609

Бібліографічний опис статті: Шишлюк, Є. Долеско, С., Брей, Н. (2024). Архітектура стародавнього Риму в живописі доби Відродження. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 196–203, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-24>

АРХІТЕКТУРА СТАРОДАВНЬОГО РИМУ В ЖИВОПИСІ ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ

Мета роботи – дослідити особливості відображення архітектури Стародавнього Риму в живописі доби Відродження, простежити еволюцію інтерпретації античних архітектурних форм від раннього до пізнього Ренесансу, виявити специфіку трактування римської архітектури в італійському та північному Відродженні. **Методологія** дослідження базується на комплексному мистецтвознавчому аналізі, що включає формально-стилістичний, іконографічний та порівняльно-історичний методи. Застосовано системний підхід до вивчення живописних творів різних періодів та шкіл Відродження. **Наукова новизна** полягає у систематизації та узагальненні підходів до відтворення римської архітектури в живописі Ренесансу, виявленні закономірностей її трансформації від раннього до пізнього періоду, а також у визначенні особливостей інтерпретації античних архітектурних форм у різних національних школах. Вперше проведено комплексний аналіз еволюції архітектурних мотивів у контексті загального розвитку ренесансного живопису. **Висновки.** Аналіз творчого доробку таких митців як Джотто ді Бондоне, Мазаччо, Фра Анджелико, Рафаеля, Джованні Белліні, Яна ван Ейка, Паоло Веронезе та інших, встановив, що звернення до римської архітектури в живописі Відродження мало системний характер і проявлялося на композиційному, технічному, символічному та естетичному рівнях. Виявлено, що в ранньому Відродженні домінував пошук нових просторових рішень на основі античних архітектурних форм, у високому Відродженні досягнуто синтезу християнської образності з римською архітектурною традицією, а в пізньому періоді спостерігається вільна інтерпретація античних мотивів. Визначено специфіку північного Відродження, де римська архітектура органічно поєднувалася з готичними формами. Простежено вплив теоретичних трактатів на розвиток архітектурних мотивів у живописі.

Ключові слова: античні форми, просторова композиція, архітектурні мотиви, Ренесанс, готична архітектура.

Yevhenii SHYSHLIUK

PhD of Fine art, Decorative Art, Restoration, Associate Professor at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska Str., Kyiv, Ukraine, 01015

ORCID: 0000-0002-7358-7864

Svitlana DOLESKO

PhD of Fine art, Decorative Art, Restoration, Associate Professor at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska Str., Kyiv, Ukraine, 01015

ORCID: 0000-0001-6702-5606

Nataliia BREI

Master of Art History, Senior Lecturer at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska Str., Kyiv, Ukraine, 01015

ORCID: 0000-0002-5371-7609

To cite this article: Shyshliuk, Ye., Dolesko, S., Brei, N. (2024). Arkhitektura starodavnoho Rymu v zhyvopysi doby Vidrodzhennia [The architecture of Ancient Rome in Renaissance painting]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 196–203, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-24>

THE ARCHITECTURE OF ANCIENT ROME IN RENAISSANCE PAINTING

The purpose of the work is to study the features of Ancient Roman architecture representation in Renaissance painting, trace the evolution of antique architectural forms interpretation from Early to Late Renaissance, and identify the specifics of Roman architecture interpretation in Italian and Northern Renaissance. The research methodology is based on a comprehensive art historical analysis, including formal-stylistic, iconographic, and comparative-historical methods. A systematic approach to studying paintings from different periods and schools of the Renaissance has been applied. The scientific novelty lies in systematizing and generalizing approaches to the reproduction of Roman architecture in Renaissance painting, revealing patterns of its transformation from early to late periods, and determining the peculiarities of antique architectural forms interpretation in different national schools. For the first time, a comprehensive analysis of architectural motifs evolution in the context of general Renaissance painting development has been conducted. Conclusions. Analysis of the artistic legacy of such masters as Giotto di Bondone, Masaccio, Fra Angelico, Raphael, Giovanni Bellini, Jan van Eyck, Paolo Veronese, and others has established that the incorporation of Roman architecture in Renaissance painting was systematic and manifested itself at compositional, technical, symbolic, and aesthetic levels. The study revealed that the Early Renaissance was dominated by the search for new spatial solutions based on ancient architectural forms, while the High Renaissance achieved a synthesis of Christian imagery with Roman architectural tradition, and the late period exhibited a free interpretation of ancient motifs. The distinctive features of the Northern Renaissance were identified, where Roman architecture was organically integrated with Gothic forms. The influence of theoretical treatises on the development of architectural motifs in painting has been traced.

Key words: antique forms, spatial composition, architectural motifs, Renaissance, Gothic architecture.

Актуальність проблеми. Дослідження впливу архітектури Стародавнього Риму на живопис доби Відродження є важливим напрямком сучасного мистецтвознавства, що дозволяє глибше зрозуміти процеси формування нової художньої мови Ренесансу. Актуальність теми зумовлена необхідністю комплексного аналізу шляхів інтеграції античної архітектурної спадщини в європейський живопис XIV–XVI ст., що суттєво вплинуло на подальший розвиток образотворчого мистецтва. Також уваги потребує вивчення механізмів трансформації римських архітектурних форм у різних національних школах живопису, що дозволяє простежити специфіку їх адаптації до локальних художніх традицій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематика відображення римської архітектури в живописі Відродження привертала увагу багатьох дослідників, однак через те, що в укра-

їнському науковому дискурсі не була досліджена, то аналіз теми ґрунтується на фундаментальних працях зарубіжних науковців. Наукові розвідки Дж. Аккермана розкривають загальні принципи використання античних архітектурних форм у мистецтві Ренесансу, а дослідження Я. Буркхардта присвячені аналізу специфіки їх інтерпретації в італійському живописі. С. Кемпбелл детально розглядає питання взаємовпливу архітектури та живопису в контексті розвитку ренесансної культури. Також внесок у розуміння перспективних побудов та їх зв'язку з античною архітектурою зробили праці Дж. Елкінса. Е. Гомбріх у своїх дослідженнях розкриває символічне значення архітектурних елементів у живописі Відродження. Д. Говард зосереджується на особливостях венеціанської школи та її підходах до інтерпретації римської архітектури. М. Кемп аналізує наукові аспекти перспективних побудов у контексті античної

спадщини. Дж. Марчіарі досліджує специфіку римських впливів на мистецтво Ренесансу. Дж. Оніанс розглядає питання трансформації класичних ордерів у живописі різних періодів. Е. Панофський та А. Пейн зробили внесок у розуміння теоретичних аспектів архітектурних зображень у живописі Відродження.

Мета дослідження полягає у комплексному аналізі особливостей відображення архітектури Стародавнього Риму в живописі доби Відродження, виявлення закономірностей її трансформації від раннього до пізнього періоду та визначенні специфіки її інтерпретації в різних національних школах.

Виклад основного матеріалу. Інтерес до архітектури Стародавнього Риму став одним із визначальних факторів розвитку мистецтва доби Відродження, починаючи з раннього періоду XIV ст. Цей процес був нерозривно пов'язаний із загальним переосмисленням античної спадщини та формуванням нової художньої парадигми, що прийшла на зміну середньовічним канонам. Художники епохи Відродження не лише вивчали античні руїни та креслення, але й активно включали архітектурні елементи римської архітектури у свої живописні твори, створювали складні композиційні рішення, що поєднували християнські сюжети з античними архітектурними формами (Askerman, 1986). Цей інтерес мав системний характер і проявлявся як у монументальному, так і в станковому живописі.

Одним із перших, хто почав відходити від середньовічних канонів у зображенні архітектурного середовища, став Джотто ді Бондоне. У фресці «Вигнання демонів з Ареццо» (1297–1299) (рис. 1) художник показав міський пейзаж з характерною для того часу архітектурою: міськими стінами, вежами та будівлями. Хоча в цій роботі ще не присутні явні елементи римської архітектури, важливим є те, що Джотто прагнув до реалістичного відтворення архітектурного простору, він створював ілюзію глибини та об'єму. Це було революційним кроком, який заклав основи для подальшого розвитку архітектурних мотивів у живописі Відродження. Художник майстерно побудував композицію, де архітектурні елементи не просто формують тло, а активно беруть участь у створенні драматургії сцени, підкреслюють масштабність події, що відбувається.



Рис. 1. Фреска: «Вигнання демонів з Ареццо», Джотто ді Бондоне, (Базиліка Святого Франциска, Ассізі, 1297–1299)

Також внесок у розвиток античних архітектурних мотивів у живописі зробив Мазаччо. Його фреска «Трійця» (1425–1428) (рис. 2) у флорентійській церкві Санта-Марія-Новелла



Рис. 2. Фреска: «Трійця», Мазаччо, (Церква Санта-Марія-Новелла, Флоренція, 1425–1428)

демонструє досконале розуміння римської архітектурної традиції. Художник створив ілюзорний простір каплиці, використав елементи римського склепінчастого перекриття, коринфські ордери та характерний для античності антаблемент. Це перша відома робота, де математично точно застосовано лінійну перспективу для зображення архітектурного простору, що базується на принципах римського будівництва (Burskhardt, 1987). Дослідники відзначають, що для створення настільки точної архітектурної композиції Мазаччо мав не лише вивчати руїни римських споруд, але й консультиватися з тогочасними архітекторами, зокрема з Філіппо Брунеллескі (Campbell, 2004).

Своє місце у розвитку архітектурних мотивів раннього Відродження посідає і творчість Фра Анджелико. У його «Благовіщенні» (1433–1434) (рис. 3) архітектурне тло представлено витонченою лоджією з композитними колонами та склепінчастим перекриттям, що безпосередньо відсилає до римських будівельних традицій. Художник поєднав елементи античної архітектури з готичними мотивами, створив унікальний синтез, характерний для раннього Кватроченто (Marciari, 2017). Увагу також привертає ретельне опрацювання архітектурних деталей: канелюри колон, складний профіль карнизів, орнаментальне оздоблення капітелей.

Інтерпретація римської архітектури в живописі раннього Відродження не була простим

копіюванням античних форм. Художники творчо переосмислювали архітектурну спадщину Стародавнього Риму, адаптували її до нових художніх завдань та християнської іконографії. Це призвело до формування унікального художнього синтезу, де античні архітектурні елементи стали невід'ємною частиною нової живописної мови. Дослідження археологічних пам'яток, вивчення трактату Вітрувія та безпосереднє спостереження за руїнами давньоримських споруд дозволило художникам створити переконливе архітектурне середовище, що стало важливим елементом композиційної побудови живописних творів (Elkins, 1996).

Епоха Високого Відродження позначилася ще глибшим проникненням римських архітектурних мотивів у живопис. Цей період характеризується появою масштабних композицій, де архітектура Стародавнього Риму постає не просто тлом, а активним учасником художньої дії. Яскраво це проявилось у творчості Рафаеля Санті, зокрема у його фресці «Афінська школа» (1509–1511), створеній для Ватиканських станц. Художник розмістив античних філософів у грандіозному архітектурному просторі, що є синтез форм римської базиліки та термальних споруд. Склепінчасті перекриття, масивні пілястри, глибокі ніші та багатопланова просторова композиція демонструють досконале розуміння принципів римського будівництва. Дослідники відзначають, що архітектурне тло фрески було



Рис. 3. Фреска: «Благовіщення», Фра Анджелико, (Монастир Сан-Марко, Флоренція, 1433–1434)

натхнене проектом базилики Святого Петра Браманте, який, своєю чергою, базувався на вивченні античних римських споруд (Gombrich, 2007).

Свій внесок у розвиток античних архітектурних мотивів також зробив Андреа Мантенья. У роботі «Зустріч маркіза Лодовіко Гонзага з кардиналом Франческо Гонзага» (1474) архітектурне тло представлено складною композицією з римських тріумфальних арок, колонад та міських укріплень. Художник приділив особливу увагу археологічній точності у відтворенні деталей античної архітектури, що було результатом його ретельного вивчення римських руїн та античних текстів (Howard, 2004). Мантенья також використовував складні ракурси та перспективні побудови, що підкреслювали монументальність архітектурних форм.

У творчості представників венеціанської школи живопису, зокрема у роботах Джованні Белліні, римська архітектура набуває особливого колористичного трактування. У картині «Вівтарний образ Сан-Заккарія» (1505) (рис. 4)



Рис. 4. Картина: «Вівтарний образ Сан-Заккарія», Джованні Белліні, (Сан-Дзаккарія, Венеція, 1505)

античні архітектурні елементи – колони, пілястри та склепіння – органічно поєднуються з багатою венеціанською кольоровою гамою. Белліні створює особливий синтез римської монументальності та місцевих живописних традицій, що вплинуло на подальший розвиток венеціанського живопису (Kemp, 1992).

В період Високого Відродження інтерпретація римської архітектури в живописі досягла найвищого рівня синтезу античної спадщини з християнською образністю. Художники цього періоду не лише відтворювали зовнішні форми римської архітектури, але й глибоко осмислювали принципи просторової організації та пропорційних співвідношень, характерних для античного будівництва. Це призвело до формування нової художньої мови, де архітектурні елементи стали невід'ємною частиною живописної композиції, визначали її просторову та смислову структуру.

Особливе місце в інтерпретації римської архітектури посідає живопис Північного Відродження, де античні мотиви набули специфічного трактування, зумовленого місцевими художніми традиціями. Майстри північноєвропейських шкіл часто поєднували елементи римської архітектури з готичними формами, створювали їх унікальний синтез. Прикладом такого підходу є творчість Яна ван Ейка. У «Благовіщенні» (1434–1436) (рис. 5) романські та готичні елементи церковної архітектури органічно поєднуються з античними деталями: коринфськими капітелями, римськими арками та характерним профілюванням карнизів. Художник створив особливий тип архітектурного простору, де точність деталей поєднується з символічним наповненням кожного елемента.

Альбрехт Дюрер, який двічі відвідав Італію та безпосередньо вивчав античні пам'ятки, додав у німецький живопис глибоке розуміння римської архітектури (Oprians, 1989). У гравюрі «Тріумфальна арка імператора Максиміліана I» (1515) античні архітектурні форми інтерпретовані з надзвичайною археологічною точністю, але водночас наповнені північним декоративізмом. Свою увагу художник приділив деталізації архітектурних елементів: карнизам, фризам, капітелям, які демонструють глибоке розуміння римської будівельної традиції.

У творчості нідерландських майстрів, зокрема Рогіра ван дер Вейдена, римська архі-



Рис. 5. Картина: «Благовіщення», Ян ван Ейк, (Національна галерея мистецтва, Вашингтон, 1434–1436)

тектура набуває особливого символічного значення. У триптиху «Сім тайнств» (1445–1450) (рис. 6) готичний храмовий простір збагачений елементами римської архітектури, що створює складну семантичну структуру (Panofsky, 1991). Художник використовує античні колони та арки як символічні маркери сакрального простору, поєднує їх з готичними склепіннями та вікнами.

Пізній період італійського Ренесансу позначився появою маньєристичних тенденцій у трактуванні античної архітектури. У роботах Паоло Веронезе, зокрема у його монументальному полотні «Весілля в Кані» (1563), римська архітектура набуває театралізованого характеру (Рауне, 1999). Художник створює грандіозні архітектурні декорації, де елементи античних споруд – колони, лоджії, балюстради – формують складний сценічний простір. Веронезе вільно інтерпретує класичні архітектурні форми, підпорядковує їх загальному декоративному задуму.



Рис. 6. Триптих: «Сім тайнств», Рогір ван дер Вейден, (Королівський музей витончених мистецтв, Антверпен, 1445–1450)

Прикладом теоретичного осмислення римської архітектури в живописі є творчість П'єро делла Франческа. У фресці «Бичування Христа» (1455–1460) (рис. 7) архітектурне тло побудоване з математичною точністю, що демонструє глибоке розуміння принципів античного будівництва. Художник створює складну просторову композицію, де кожен архітектурний елемент має точне пропорційне співвідношення з іншими частинами (Tafuri, 1979).

Аналіз творів майстрів Північного Відродження та пізнього італійського Ренесансу демонструє різноманітність підходів до інтерпретації римської архітектури в живописі. Якщо північні майстри прагнули органічно поєднати античні форми з місцевими традиціями, та створювали унікальний синтез, то італійські художники пізнього періоду вільно експериментували з класичною спадщиною, підпорядковували її новим художнім завданням. Це свідчить про універсальність мови римської архітектури, її здатність адаптуватися до різних культурних контекстів та художніх систем.

Також важливим аспектом вивчення римської архітектури в живописі доби Відродження є розуміння теоретичних засад, на яких базувалася робота художників з античною спадщиною. Роль у цьому процесі відіграв трактат Леона-Батіста Альберті «Про живопис» (1435), де автор детально розглядає принципи

зображення архітектури в живописних композиціях (Syson, 2008). Цей теоретичний фундамент значно вплинув на подальший розвиток архітектурних мотивів у живописі пізнього Відродження.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Проведене дослідження дозволяє зробити наступні висновки. По-перше, звернення до римської архітектури в живописі Відродження мало системний характер і проявлялося на різних рівнях: композиційному (організація простору), технічному (застосування перспективи), символічному (використання архітектурних елементів як носіїв додаткових значень) та естетичному (формування нової художньої мови). По-друге, виявлено еволюцію у трактуванні античних архітектурних форм: від пошуку нових просторових рішень у ранньому Відродженні до досягнення досконалого синтезу християнської образності з римською традицією у високому Ренесансі та вільної інтерпретації античних мотивів у пізній період. По-третє, встановлено специфіку північного Відродження, де римська архітектура органічно поєднувалася з готичними формами, створює унікальний синтез. По-четверте, простежено значний вплив теоретичних трактатів, зокрема праць Альберті, на розвиток архітектурних мотивів у живописі.



Рис. 7. Фреска: «Бичування Христа», П'єро делла Франческа, (Національна галерея Марке, Урбіно, 1455–1460)

Перспективи подальших досліджень полягають у детальнішому вивченні регіональних особливостей інтерпретації римської архітектури в різних школах живопису Відродження, аналізі впливу конкретних античних пам'яток на

формування архітектурних мотивів у живописі, дослідженні теоретичних трактатів про архітектуру та їх впливу на художню практику, а також у вивченні подальшої трансформації античних архітектурних форм у мистецтві пізнішого часу.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ackerman J. S. *The Architecture of Michelangelo*. Chicago : University of Chicago Press, 1986. 363 p.
2. Burckhardt J. *The Architecture of the Italian Renaissance*. Chicago : University of Chicago Press, 1987. 283 p.
3. Campbell S. J. *The Cabinet of Eros: Renaissance Mythological Painting and the Studiolo of Isabella d'Este*. New Haven : Yale University Press, 2004. 402 p.
4. Elkins J. *The Poetics of Perspective*. Ithaca : Cornell University Press, 1996. 344 p.
5. Gombrich E. H. *The Story of Art*. London : Phaidon Press, 2007. 688 p.
6. Howard D. *The Architectural History of Venice*. New Haven : Yale University Press, 2004. 346 p.
7. Kemp M. *The Science of Art: Optical Themes in Western Art from Brunelleschi to Seurat*. New Haven : Yale University Press, 1992. 383 p.
8. Marciari J. *Art of Renaissance Rome: Artists and Patrons in the Eternal City*. London : Laurence King Publishing, 2017. 224 p.
9. Onians J. *Bearers of Meaning: The Classical Orders in Antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*. Princeton : Princeton University Press, 1989. 368 p.
10. Panofsky E. *Perspective as Symbolic Form*. New York : Zone Books, 1991. 196 p.
11. Payne A. *The Architectural Treatise in the Italian Renaissance*. Cambridge : Cambridge University Press, 1999. 362 p.
12. Syson L. *Renaissance Siena: Art for a City*. London : National Gallery London, 2008. 372 p.
13. Tafuri M. *Architecture and Utopia: Design and Capitalist Development*. Cambridge, MA : MIT Press, 1979. 184 p.

REFERENCES:

1. Ackerman, J. S. (1986). *The architecture of Michelangelo*. University of Chicago Press [in English].
2. Burckhardt, J. (1987). *The architecture of the Italian Renaissance*. University of Chicago Press [in English].
3. Campbell, S. J. (2004). *The cabinet of Eros: Renaissance mythological painting and the Studiolo of Isabella d'Este*. Yale University Press [in English].
4. Elkins, J. (1996). *The poetics of perspective*. Cornell University Press [in English].
5. Gombrich, E. H. (2007). *The story of art*. Phaidon Press [in English].
6. Howard, D. (2004). *The architectural history of Venice*. Yale University Press [in English].
7. Kemp, M. (1992). *The science of art: Optical themes in Western art from Brunelleschi to Seurat*. Yale University Press [in English].
8. Marciari, J. (2017). *Art of Renaissance Rome: Artists and patrons in the Eternal City*. Laurence King Publishing [in English].
9. Onians, J. (1989). *Bearers of meaning: The classical orders in antiquity, the Middle Ages, and the Renaissance*. Princeton University Press [in English].
10. Panofsky, E. (1991). *Perspective as symbolic form*. Zone Books [in English].
11. Payne, A. (1999). *The architectural treatise in the Italian Renaissance*. Cambridge University Press [in English].
12. Syson, L. (2008). *Renaissance Siena: Art for a city*. National Gallery London [in English].
13. Tafuri, M. (1979). *Architecture and utopia: Design and capitalist development*. MIT Press [in English].

УДК 069:7:75.021.32-035.676.332.2]:019.3(477.83-25)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-25>

Євгеній ШИШЛЮК

доктор філософії з образотворчого мистецтва, декоративного мистецтва, реставрації, доцент кафедри мистецтвознавчої експертизи, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015

ORCID: 0000-0002-7358-7864

Вадим МИХАЛЬЧУК

Заслужений художник України, кандидат мистецтвознавства, професор кафедри мистецтвознавчої експертизи, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 01015

ORCID: 0000-0002-8560-1846

Бібліографічний опис статті: Шишлюк, Є., Михальчук, В. (2024). Центр інтелектуального мистецтва Меркурій. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 204–211, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-25>

ЦЕНТР ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА МЕРКУРІЙ

Активізація та переформатування українського артринку протягом 2022–2024 рр. пов'язана з пошуками шляхів подолання викликів для суспільства внаслідок війни росії проти України. Цьому процесу притаманна поява нових функціонерів – галерей, артцентрів, артдилерів, аукціонів тощо – та локалізація. Оскільки Львів став одним із центрів прихистку для внутрішньо переміщених осіб, цілком логічною стала й релокація митців, колекцій мистецтва та представників артбізнесу саме сюди. Виникла потреба в активізації промоції класичного й сучасного українського мистецтва, зріс попит на твори живопису, графіки, скульптури та фотографії серед містян і туристів. У 2024 р. у Львові розпочав роботу Центр інтелектуального мистецтва Меркурій. **Мета статті** полягає в дослідженні діяльності Центру інтелектуального мистецтва Меркурій в умовах російсько-української війни як нового представника артринку України. **Методологія роботи** полягає у застосуванні хронологічного, порівняльного, творчо-діяльнісного методів. **Наукова новизна** статті полягає в осмисленні концепції його заснування як інституції, яка виставками, аукціонами, промоцією художньої колекції, діяльністю альтернативної художньої школи й іншими проектами робить вклад у трансформуванні артринку України в напрямку його прозорості та консолідації з глобальними процесами в цій сфері. **Висновки:** аргументовано започаткування інституції на основі теорії інтелектуального мистецтва Богдана Мисюри, видатного мистецтвознавця та дослідника львівського модернізму. Предметно схарактеризовано напрямки діяльності, де пріоритетними є експозиційний, виставковий, аукціонний, просвітницький, освітній. З цією метою описано виставкові проекти («Ретроспектива інтелектуального мистецтва України», «Блукання в собі», «Моя територія»), діяльність Аукціонного дому Меркурій (передаукціонна виставка та аукціон «Українське мистецтво XX–XXI століття»), продажу творів мистецтва через сайт мистецького простору та інформування громадськості про покупку чи продаж колекцій або їхніх частин, діяльність Альтернативної художньої школи Меркурій. Що, в комплексі, дало змогу утвердитись в переконанні, що Центр інтелектуального мистецтва Меркурій, який гучно заявив про себе у 2024 р., є авторитетним функціонером українського артринку та фахово пропагує мистецькі цінності XX – початку XXI ст.

Ключові слова: Львів, колекція творів мистецтва, аукціон, виставковий простір, українське мистецтво, акварель, російсько-українська війна.

Yevhenii SHYSHLIUK

PhD of Fine art, Decorative Art, Restoration, Associate Professor at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska Str., Kyiv, Ukraine, 01015

ORCID: 0000-0002-7358-7864

Vadim MYKHALCHUK

Honoured Artist of Ukraine, Ph.D in Art History, Professor at the Department of Art Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska Str., Kyiv, Ukraine, 01015

ORCID: 0000-0002-8560-1846

To cite this article: Shyshliuk, Ye., Mykhalchuk, V. (2024). Tsentr intelektualnoho mystetstva Merkurii [The Mercury Center for Intellectual Art]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 204–211, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-25>

THE MERCURY CENTER FOR INTELLECTUAL ART

*The activation and reformation of the Ukrainian art market between 2022 and 2024 are closely connected with the search for ways to overcome challenges for the society posed by Russia's war against Ukraine. This process is characterized by the appearance of new players – galleries and art centers, art dealers, auctions, and others – and their localization. Since Lviv has become a refuge for internally displaced persons, it was logical for artists, art collections, and representatives of art business to relocate there as well. There arose a need to promote classical and contemporary Ukrainian art, with the increased demand for works of painting, graphics, sculpture, and photography among locals and tourists. In 2024, the Mercury Center for Intellectual Art began its work in Lviv. **The purpose of the article** is to explore the activities of the Mercury Center for Intellectual Art in the context of the Russian-Ukrainian war as a new representative of the Ukrainian art market. **The methodology** of the work consists in the chronological, comparative, creative and activity methods. **The scientific novelty** of this article lies in analyzing the concept behind its establishment as an institution that, through exhibitions, auctions, art collection promotion, the work of an alternative art school, and other projects, contributes to the transformation of Ukraine's art market toward greater transparency and consolidation with global processes in the field. **Summary of research results:** The establishment of the institution is justified based on the theory of intellectual art of Bohdan Mysiura, a renowned art critic and researcher of Lviv modernism. The article details key activities, with a focus on expositions, exhibitions, auctions, and educational initiatives. Exhibitions such as «A Retrospective of Ukrainian Intellectual Art», «Wandering Within Oneself», and «My Territory» are described. The work of the Mercury Auction House, including the pre-auction exhibition and auction «Ukrainian Art of the 20th–21st Centuries», as well as the sale of artworks through the art space's website and public information on the purchase or sale of art collections or parts thereof is also examined. Additionally, the activities of the Mercury Alternative Art School are discussed. Collectively, these efforts have confirmed the conviction that the Mercury Center for Intellectual Art, which made a significant debut in 2024, is an authoritative player in the Ukrainian art market and professionally promotes the artistic values of the 20th–early 21st centuries.*

Key words: Lviv, art collection, auction, exhibition space, Ukrainian art, watercolor, Russian-Ukrainian war.

Актуальність проблеми. З появою нових учасників артринку України після початку повномасштабного військового вторгнення у 2022 р., попри те, що й досі не відновились обсяги довоєнного спектра діяльності в цій сфері – артринок почав стрімко трансформуватись. Нові інституції, які почали працювати в останні роки, декларують відхід від його тотальної закритості. Натомість все впевненіше заявляє про себе тренд оприлюднення ними фактів здійснення угод купівлі-продажу творів мистецтва й організації проєктів (насамперед, аукціонних торгів та виставок).

Лідером у цьому є львівські галереї й мистецькі центри, відкриття яких пов'язане зі посиленням авторитету Львова як осередку творення новітнього мистецького процесу, чому сприяло зростання чисельності міського населення за рахунок вимушено переселених осіб, посилення фінансового й туристичного потоку, близькість до кордонів з європейськими державами. Ознакою такої локалізації вітчизняного артбізнесу свідчить, наприклад, той факт, що на Західній Україні з початком війни було засновано перший Аукціонний дім, який діє при новоствореному Центрі інтелектуального мистецтва Меркурій.

Інституція почала працювати у Львові в лютому 2024 р. Артдиректором є Богдан Мисюга – мистецтвознавець, дослідник львівського модернізму та автор теорії інтелектуального мистецтва. Цей термін він характеризує як візуальну форму еволюційного поступу людства: «В тлумаченні мистецтва вкрай важливе виділення смислів, які б говорили про світогляд. Італійський художник та культуролог Лука Фалаче визначив це терміном «інтелектуальне мистецтво»...» (Мисюга, 2023). Експозиція, до якої увійшло більш ніж 400 робіт ХХ – початку ХХІ ст., побудована відповідно до запропонованої науковцем періодизації інтелектуального мистецтва: мистецтво індивіда (доба модерну); мистецтво прогресу (тотожна з часами науково-технічного прогресу початку ХХ ст.); мистецтво моральної опозиції (протистояння війнам та політичним тоталітарним режимам, урбанізації); мистецтво цинічного дискурсу (постмодернізм); мистецтво дієвих інтелектуалів (творчість нового тисячоліття на ті активізації віртуальних технологій, глобалізації, реакція митців на нагальні проблеми сучасності). Ці періоди є основою реалізації й змінних виставок, освітньої, наукової й аук-

ціонної діяльності. Усе це в сукупності є вкрай цікавим явищем в сучасному українському мистецтві та варте пильної уваги науковців.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Діяльність учасників артринку часів війни досліджено Н. Макогончук, Н. Родіною й О. Федорків (загального становища й напрямків розвитку культури та мистецтва) (Родінова та ін., 2022), О. Каленюк та О. Панфіловою (чинників успіху художніх творів на артринку, значення якості продукту, впливу мистецької освіти та вподобань потенційних покупців, аналіз ролі кураторства) (Панфілова та ін., 2022), А. Тормаховою (митців) (Тормахова, 2022), Л. Зеленською (галерей) (Зеленська, 2023), Я. Семко (артринку в ракурсі споживання) (Семко, 2023). Т. Міронова у статті «Функціонери сучасного українського арт-ринку: діяльність приватного арт-сегмента» так описала чи не найбільшу його проблему: «В Україні існують певні колекціонери, які принципово купують роботи художників в обхід галерей – у майстернях, що призводять до ситуації, коли програють усі діячі арт-ринку: кар'єра митця не отримує належного розвитку, він лишається без галереї, без виставок, без участі у світових арт-ярмарках, а колекціонер, зекономивши гроші, отримує художній твір без перспектив його дорожчання» (Міронова, 2022: 120).

Як вже було зауважено, термін «інтелектуальне мистецтво» як основа концепції розбудови досліджуваної інституції, розкритий Б. Мисюгою (Мисюга, 2023). Нині немає жодної наукової публікації про функціонування артпростору – це дослідження є першим у своєму роді. Його мета – дослідити діяльність Центру інтелектуального мистецтва Меркурій в умовах російсько-української війни як нового представника артринку України.

Виклад основного матеріалу дослідження.

Діяльність артпростору зосереджена майже на 1000 кв. м, проте, як наголошує Богдан Мисюга, вона не обмежується лише стінами будівлі (ЦІММ, б.д.), адже це не лише виставковий простір. На сайті та на сторінках в соціальних мережах, на сервісі Youtube ведеться активна просвітницька робота, яка розпочалась ще до відкриття Центру інтелектуального мистецтва Меркурій з метою інформування майбутніх відвідувачів з особливостями мистецького процесу ХХ – початку ХХ ст. й напрямків діяльності

інституції. За словами засновників цінність проєкту – не в експонуванні гучних прізвищ чи відкритті імен поки невідомих, а у пропозиції смислів та сенсів (Степанюк, 2023). Богдан Мисюга наголошує, що мистецька локація працює на максимально широке коло аудиторії – не лише на експертів артсфери, але й на ширші маси, які «живуть» в інстаграмі, в українськомовному сегменті Youtube, який зараз стрімко набирає обертів (Степанюк, 2023). Комунікація колективу Центру інтелектуального мистецтва Меркурій відбувається з залученням підходів креативної музеології. Насамперед це відсутність дистанції між експонатами й відвідувачами, що формує в останніх відчуття комфорту від перебування в виставкових залах.

З часу свого відкриття, артпростір представив ряд виставок, резонансних за кількістю творів видатних художників. Першою (лютий 2024) стала виставка «Ретроспектива інтелектуального мистецтва України», де експонувались майже 400 зразків живопису, графіки й інсталяції останнього сторіччя авторства Марії Примаченко, Олекси Новаківського, Євгена Лисика, Алли Горської, Сергія Якуніна, Петра Старуха та ін. (У Львові..., 2024). У межах проєкту, з нагоди відкриття Центру інтелектуального мистецтва Меркурій тривав благодійний збір на потреби Національного реабілітаційного центру «Незламні» (Unbroken): для цього відвідувачі купували сувенірну продукцію, квитки на виставку та екскурсію. У квітні знову відкрилась колективна виставка творів представників українського модернізму, андеграунду Києва та сучасного періоду «Блукання в собі» (рис. 1а) (Бомко, 2024). Експозиція зайняла чотири зали та була згрупована в окремі блоки: «Людина як причина змін» (демонстрація бачення світу засобами модернізму; твори Карла Звіринського, Михайла Красника, Олега Мінька, Олекси Новаківського та ін.), «Людина протестує» (картини Вудона Баклінського і Миколи Трегуба, представників Київського андеграунду 1970–1980 рр.); «Спокій та відчуження» (історична ретроспектива української абстракції – роботи Романа Жука, Опанаса Заливахи, Петра Старуха, Федора Тетяничча та ін.); «Біль і взаємодія» (картини мисткинь Терези Барабаш і Ярини Шумської як їхня реакція на події війни росії проти України).

Виставка «Блукання в собі» засвідчила авто-

ритет і дієвість Центру інтелектуального мистецтва Меркурій в збереженні й популяризації мистецької спадщини України: демонструвались 15 картин митців-модерністів з колекції художника й мистецтвознавця Святослава Гординського (рис. 1б), викуплених у доньки митця, Лариси Гординської й повернутих із США на Батьківщину. Серед них його твори, а також, Михайла Андрієнка-Нечитайла, Якова Гніздовського, Олекси Новаківського та ін. Кошти з продажу робіт було передано на допомогу ЗСУ (Степанюк, 2024а).

У червні 2024 р. відкрився проєкт «Моя територія» (рис. 2а). Ця виставка кардинально відрізнялась від попередніх подій, оскільки її концепцію побудовано на рефлексії художників сучасного періоду, об'єднану темою свободи й діалогу з Батьківщиною. Інша відмінність «Моєї території» полягала у відсутності єдиного концепту, який би систематизував по кілька робіт всіх учасників. Натомість митці

надали на розсуд відвідувачів власні наративи, керуючись лише запропонованою темою. Ці автономні історії вже після цього були об'єднані у виставковий проєкт.

Відвідувачі побачили твори Ольги Козюри (Львів), Максима Мазура (Київ), Богдани Пацюк (Луцьк), Андрія Роїка (Львів), Вероніки Чередниченко (Херсон). Представники артпростору акцентують, що «Моя територія» є виставкою, в якій ідеться про цінності й глобальне значення свободи, індивідуальних та колективних цінностей, психологічного комфорту, тілесності та духовності. Наприклад, інсталяція Богдани Пацюк «Адаптація», створена з паперової пластики, світлових елементів та рослин, актуалізує проблему пристосування вимушених переселенців в умовах еміграції (рис. 2б) (Степанюк, 2024б).

Під час цієї виставки Центр інтелектуального мистецтва Меркурій знову оголосив благодійну ініціативу, цього разу спільно з Благо-



Рис. 1. Центр інтелектуального мистецтва Меркурій. Виставки «Блукання в собі», 2024: а) фрагмент експозиції виставки; б) Святослав Гординський «Автопортрет» (1969)



Рис. 2. Центр інтелектуального мистецтва Меркурій. Виставка «Моя територія», 2024: а) Фрагмент експозиції; б) Богдана Пацюк поруч зі своєю інсталяцією «Адаптація»

дійним фондом «Рідні», для збору коштів від продажу квитків і листівок на психосоціальну підтримку маленьких українців, які дорослішають без рідних і постраждали від війни (Благодійний фонд «Рідні»..., 2024).

Намір вивести українське мистецтво з тіні є одним із пріоритетів новоствореної інституції, оскільки нині в Україні переважна більшість продажів творів мистецтва – це дилерські (тіньові) продажі, які оминають галереї чи аукціони. Що надалі заважає формуванню бренду митця та провенансу його робіт та погіршує рівень їхньої інвестиційної привабливості. Представники Центру інтелектуального мистецтва Меркурій пропагують принцип прозорості при здійсненні купівлі-продажу кількома напрямками. Перший – розміщення з метою продажу на своєму сайті онлайн-каталогу робіт зі своєї колекції (XX – початок XXI ст.), зі стислим описом кожної роботи й даних про автора. Для зручності, в каталозі станом на вересень 2024 р. наявний також поділ пропонованих творів згідно з видовою приналежністю: графіка (29 предметів), скульптура (24 предмети), асамбляж (4 предмети), живопис (75 предметів), малярство (56 предметів), інсталяція (1 предмет) (Каталог, б.д.). У даному розділі наявне звернення до потенційних покупців: «Відкрийте для себе колекцію ЦІММа: перегляньте сотні творів мистецтва з нашої колекції... Постійні оновлення та поповнення гарантують, що ви завжди знайдете щось нове та захопливе» (Каталог, б.д.). Безумовно, така манера спілкування з потенційними власниками творів та розлога характеристика кожного з них сприяє формуванню в широкій аудиторії позитивного іміджу інституції, а не лише серед привілейованого кола учасників артринку України. Також зростає й рівень обізнаності з постатями вітчизняних митців, значна частина яких враховує інтерес інституції саме до львівських митців різних періодів, які проживали й працювали саме у Львові.

У каталозі представлено велике різноманіття різних технік, серед яких – акварель. Так, пропонується до продажу робота «На коні» (1912–1917) (рис. 3) Осипа Васьківа (1895–1972) – живописця, графіка, видатного представника львівського авангарду. Пронизлива своєю емоційністю робота, в якій автор зобразив гордливу постать вершника в чорному вбранні, який віддаляється на величному білому коні

від розмитого гурту глядачів, є зразком типовою для Осипа Васьківа теми самотності, рефлексії, роздумів над трагізмом людського буття.

Другий напрям – аукціонна діяльність: при інституції розпочав роботу перший на території Західної України аукціонний дім, який отримав назву «Аукціонний дім Меркурій» (рис. 4а) та працює на базі інституції. Його метою є продаж творів українського мистецтва XX – початку XXI ст. На сайті проекту зроблено акцент на тому, що він є надійним менеджером, що робить процес колекціонування значно простішим натомість на перший план виходить отримання задоволення від цього процесу та отримання прибутку. Передбачено проведення передаукціонних виставок та аукціонів у форматі онлайн та офлайн. На момент написання статті, у дослідницькому полі перебував перший аукціон «Українське мистецтво XX–XXI століття». За словами організаторів, добірка була сформована засобом аналітики артринку та співпраці з митцями, галереями й колекціонерами. Експозиція передаукціонної виставки (рис. 4б) відобразила ключові етапи розвитку мистецтва обраної доби.

Участь в цьому аукціоні регулюється відповідно до розповсюдженого регламенту, який включає реєстрацію, верифікацію з внесенням оплати за інформаційний пакет, огляд



Рис. 3. Осип Васьків «На коні». Папір, акварель (1912–1917)



Рис. 4. а) логотип Аукціонного дому Меркурій; б) банер передаукціонної виставки аукціону «Українське мистецтво ХХ–ХХІ століття» (2024)

лотів, участь в торгах, оплата, отримання лота з дотриманням всіх юридичних аспектів. Серед 40 представлених лотів – твори легендарних українських митців та популярних представників сучасного мистецтва – Опанаса Заливахи, Марії Примаченко, Анатолія Криволапа (рис. 5а), Олега Тістола, Василя Рябченка, Тіберія Сільваші, Романа Жука, Миколи Кривенка, Романа Мініна та інших (Львів зустрічає..., 2024). Найдорожче оцінена робота Василя Рябченка «Купорос» (2010, стартова ціна 17 000\$).

Серед творів живопису, графіки й скульптури виокремлено лот № 19 – експресивну за кольором та хаотичною за динамікою композиції акварель Вудона Баклицького (1942–1992) «Композиція з гіллям» (рис. 5б), художника-нонконформіста, діяча київського андеграунду 1970-х рр., частина робіт якого нині є в фондах українських та зарубіжних музеїв, приватних збірках (Лот № 19, б.д.). Початкова ставка 2000\$, естимейт 2 700\$ – 3 000\$.

При Центрі інтелектуального мистецтва Меркурій функціонує Альтернативна художня школа Меркурій, де діти та дорослі безпосередньо у виставкових залах навчаються за методикою Богдана Мисюги. Основа методики – робота під час занять із людськими відчуттями: учні вчать візуалізувати їх та свої емоції, завдяки чому відбувається глибше розуміння основ мистецтва, а перехід до освоєння подальших академічних технік доволі плавний. Зала на момент заняття (яке таким чином проводиться у відкритому форматі) розподіляється на чотири зони, в кожній із яких відбувається опанування основ графіки, тектоніки, малярства і пластики – учні почергово відвідують кожен з цих зон, за власним бажанням. Для дітей віком від 6 до 12 р. функціонує Креативна майстерня СТРЦ СПАРТАК, де вони малюють і вчать ліпити з глини, досліджуючи форму, текстуру, колір і смак.



Рис. 5. Аукціон «Українське мистецтво ХХ–ХХІ століття», 2024: а) промоція роботи Анатолія Криволапа «Весняний двір». Картон, олія (1980); б) Вудон Баклицький «Композиція з гіллям». Папір, акварель (1980-ті)

Висновки і перспективи подальших досліджень. Зібрані, систематизовані та проаналізовані матеріали засвідчили, що Центр інтелектуального мистецтва Меркурій, який відкрився в лютому 2024 року у Львові, стрімко набирає популярності на вітчизняному артринку і серед широких кіл громадськості. Це також засвідчили й проекти даної інституції (виставки, аукціони,

освітні ініціативи, продаж робіт через офіційний сайт та ін.), і декларування принципу прозорості під час проведення угод купівлі-продажу творів мистецтва, комплектування та популяризації колекцій. Аналіз діяльності артінституцій під час війни є перспективною темою для наукових досліджень з огляду на швидкі трансформації в мистецтві та вихід на міжнародні ринки.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Благодійний фонд «Рідні» та Центр інтелектуального мистецтва Меркурій запустили благодійну ініціативу для підтримки дітей, які постраждали від війни. *Детектор медіа*. URL: <https://detector.media/infospace/article/229083/2024-07-03-blagodiynyu-fond-ridni-ta-tsentr-intelektualnogo-mystetstva-merkuriy-zapustyly-blagodiynu-initsiatyvu-dlya-pidtrymky-ditey-yaki-postrazhdaly-vid-viyny/> (дата звернення: 09.09.2024).
2. Бомко О. «Блукання в собі»: у Львові презентували виставку робіт українських митців XX–XXI століття. *Дивись.info*. URL: <https://divys.info/2024/04/20/u-lvovi-prezentuvaly-tvory-ukrayinskyh-mytsiv-20-21-st/> (дата звернення: 10.09.2024).
3. Зеленська Л.М. Художні галереї та їх роль у збереженні і популяризації українського мистецтва. *Новітні дослідження культури і мистецтва*: пошуки, проблеми, перспективи: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 18 травня 2023 р.). Київ: НАКККіМ, 2023. С. 137.
4. Каталог. *Центр інтелектуального мистецтва Меркурій*. URL: <https://ciamercury.com/art-catalouge/> (дата звернення: 12.09.2024).
5. Лот №19. Вудон Баклицький. *Центр інтелектуального мистецтва Меркурій*. URL: <https://mercuryauction.com/shop/auction-1/lot19?currency=USD> (дата звернення: 10.09.2024).
6. Львів зустрічає новий аукціонний дім «Меркурій»: що там відбуватиметься? *NEWS&BLOG*. URL: <https://news.blog.net.ua/2024/08/lviv-zustrichaie-novyy-auksionny-dim-merkuriy-shcho-tam-vidbuvatymetsia/> (дата звернення: 09.09.2024).
7. Мисюга Б. Інтелектуальне мистецтво: вступ до маніфесту. *Zbruc*. URL: <http://surl.li/tvydjx> (дата звернення: 08.09.2024).
8. Міронова Т. Функціонери сучасного українського арт-ринку: діяльність приватного арт-сегмента. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку*, 2022. № 43. С. 116–121.
9. Панфілова О. Г., Каленюк О. М. Просування сучасного українського мистецтва в умовах арт-ринку. *Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва»*, 2022. № 32. С. 111–116. DOI: <https://doi.org/10.32782/2411-3034-2022-32-15>
10. Родінова Н. Л., Федорків О. П., Макогончук Н. В. Сучасне становище та напрями розвитку культури і мистецтва України (реалії воєнного стану). *Культурологічний альманах*, 2022. № 4. С. 226–233.
11. Семко Я. С. Арт-ринок у ракурсі споживання. *Освіта та соціалізація особистості*: матеріали XI Інтернет-конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених. (Одеса, 20–21 квітня 2023 р.) Одеса: Університет Ушинського, 2023. С. 71–75.
12. Степанюк І. «Репатріація»: в Україну повернули 15 полотен українських художників-модерністів з колекції Святослава Гординського. *[esthete] gazeta*. URL: <https://www.esthetegazeta.com/post/v-ukrayiny-povernuly-15-poloten-ukrayinskyj-khudozhnykiv-modernistiv> (дата звернення: 10.09.2024).
13. Степанюк І. «Свої території» українських мисткинь та митців: новий виставковий проєкт ЦІММ у Львові. *[esthete] gazeta*. URL: <https://www.esthetegazeta.com/post/svoyi-terytoriyi-novyy-proyekt-centry-intelektualnoho-mustetstva-mercuriy> (дата звернення: 09.09.2024)
14. Степанюк І. Центр інтелектуального мистецтва Меркурій. 12 запитань до Богдана Мисюги, артдиректора нового проєкту. *[esthete] gazeta*. URL: <https://www.esthetegazeta.com/post/bohadan-musiuha-12-zapytan-dopartdyrektora-centry-intelektualnoho-mystetstva> (дата звернення: 07.09.2024)
15. Тормахова А. Мистецькі практики під час війни: український вимір. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку* (напрямок: культурологія), 2022. № 40. С. 202–206.
16. У Львові проєктом «Ретроспектива інтелектуального мистецтва України» відкрили мистецький центр «Меркурій». *Еспресо.Захід*. URL: <https://zahid.espreso.tv/kultura-u-lvovi-proektom-retrospektiva-intelektualnogomistetstva-ukraini-vidkrili-mistetskiy-tsent-merkuriy> (дата звернення: 07.09.2024)
17. Центр інтелектуального мистецтва Меркурій. *Офіційний сайт*. URL: <https://ciamercury.com/> (дата звернення: 08.09.2024).

REFERENCES:

1. Blahodiinyi fond «Ridni» ta Tsentri intelektualnoho mystetstva Merkurii zapustyly blahodiinu initsiatyvu dlia pidtrymky ditei, yaki postrazhdaly vid viiny [The «Ridni» Charitable Foundation and the Mercury Center for Intellectual Arts launched a charity initiative to support children affected by the war]. (2024) *Detektor media*. Retrieved from <https://detector.media/infospace/article/229083/2024-07-03-blagodiynyy-fond-ridni-ta-tsentri-intelektualnogo-mystetstva-merkurii-zapustyly-blagodiynu-initsiatyvu-dlya-pidtrymky-ditey-yaki-postrazhdaly-vid-viiny/> [in Ukrainian].
2. Bomko, O. (2024). «Blukannia v sobi»: u Lvovi prezentuvaly vystavku robit ukraïnskykh myttsiv XX–XXI stolittia [«Wandering in yourself»: an exhibition of works by Ukrainian artists of the XX–XXI centuries was presented in Lviv]. *Dyvys.info*. Retrieved from <https://dyvys.info/2024/04/20/u-lvovi-prezentuvaly-tvory-ukrayinskykh-mytsiv-20-21-st/> [in Ukrainian].
3. Zelenska, L.M. (2023). Khudozhni halerei ta yikh rol u zberezheni i populiaryzatsii ukraïnskoho mystetstva [Art galleries and their role in the preservation and popularization of Ukrainian art]. *Novitni doslidzhennia kultury i mystetstva: poshuky, problemy, perspektyvy: materialy Vseukr. nauk.-prakt. konf. Kyiv : NAKKKiM*, 137. [in Ukrainian].
4. Kataloh [Catalogue]. *Tsentri intelektualnoho mystetstva Merkurii*. Retrieved from <https://ciamercury.com/art-catalogue/> [in Ukrainian].
5. Lot № 19. Vudon Baklytskyi [Lot No. 19. Woodon Bucklitzky]. *Tsentri intelektualnoho mystetstva Merkurii*. Retrieved from <https://mercuryauction.com/shop/auction-1/lot19?currency=USD> [in Ukrainian].
6. Lviv zustrichaie novyi auktsionnyi dim «Merkurii»: shcho tam vidbuvatymetsia? [Lviv meets the new auction house «Mercury»: what will happen there?]. (2024) *NEWS&BLOG*. Retrieved from <https://news.blog.net.ua/2024/08/lviv-zustrichaie-novyy-auktsionnyy-dim-merkurii-shcho-tam-vidbuvatymetsia/> [in Ukrainian].
7. Mysiuha, B. (2023). Intelektualne mystetstvo: vstup do manifestu [Intellectual Arts: An Introduction to the Manifesto]. *Zbruc*. Retrieved from <http://surl.li/tvydix> [in Ukrainian].
8. Mironova, T. (2022). Funktsionery suchasnoho ukraïnskoho art-ryнку: diialnist pryvatnoho art-sehmenta [Functionaries of the modern Ukrainian art market: the activities of the private art segment]. *Ukraïnska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, (43), 116–121. [in Ukrainian].
9. Panfilova, O. H. & Kaleniuk, O. M. (2022). Prosuvannia suchasnoho ukraïnskoho mystetstva v umovakh art-ryнку [Promotion of contemporary Ukrainian art in the art market]. *Zbirnyk naukovykh prats «Ukraïnska akademiia mystetstva»*, (32), 111–116. [in Ukrainian].
10. Rodinova, N. L. & Fedorkiv, O. P., Makohonchuk, N. V. (2022). Suchasne stanovyshche ta napriamy rozvytku kultury i mystetstva Ukrainy (realii voïennoho stanu) [Current Situation and Directions of Development of Culture and Art of Ukraine (Realities of Martial Law)]. *Kulturolohichniy almanakh*, (4), 226–233. [in Ukrainian].
11. Semko, Ya. S. (2023). Art-ryнок u rakursi spozhyvannia [Art market in the perspective of consumption]. *Osvita ta sotsializatsiia osobystosti: materialy XI Internet-konferentsii zdobuvachiv vyshchoi osvity i molodykh uchenykh*. Odesa : Universytet Ushynskoho, 71–75. [in Ukrainian].
12. Stepaniuk, I. (2024). «Repatriatsiia»: v Ukrainu povernuly 15 poloten ukraïnskykh khudozhnykiv-modernistiv z koleksii Sviatoslava Hordynskoho [«Repatriation»: 15 paintings by Ukrainian modernist artists from the collection of Sviatoslav Hordynsky were returned to Ukraine]. *[esthète] hazeta*. Retrieved from <https://www.esthetegazeta.com/post/v-ukrayiny-povernuly-15-poloten-ukrayinskyj-khudozhnykiv-modernistiv> [in Ukrainian].
13. Stepaniuk, I. (2024) «Svoi terytorii» ukraïnskykh mystkyn ta myttsiv: novyi vystavkovyi proiekt TsIMM u Lvovi [«Own Territories» of Ukrainian Artists: A New Exhibition Project of CIMM in Lviv]. *[esthète] hazeta*. Retrieved from <https://www.esthetegazeta.com/post/svoiy-terytoriyi-novuy-proyekt-centry-intelektualnoho-mustetstva-merkurii> [in Ukrainian].
14. Stepaniuk, I. (2023). Tsentri intelektualnoho mystetstva Merkurii. 12 zapytan do Bohdana Mysiuhy, artdyrektora novoho proiektu [Mercury Intellectual Arts Center. 12 questions to Bohdan Mysiuha, art director of the new project]. *[esthète] hazeta*. Retrieved from <https://www.esthetegazeta.com/post/bohadan-mysiuha-12-zapytan-do-artdyrektota-centry-intelektualnoho-mystetstva> [in Ukrainian].
15. Tormakhova, A. (2022). Mystetski praktyky pid chas viiny: ukraïnskyi vymir [Artistic Practices During the War: Ukrainian Dimension]. *Ukraïnska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku (napriam: kulturolohiia)*, (40), 202–206. [in Ukrainian].
16. U Lvovi projektom «Retrospektyva intelektualnoho mystetstva Ukrainy» vidkryly mystetskyi tsentr «Merkurii» [In Lviv, the project «Retrospective of Intellectual Art of Ukraine» opened the art center «Mercury»]. (2024). *Espresso. Zakhid*. Retrieved from <https://zahid.espresso.tv/kultura-u-lvovi-proektom-retrospektiva-intelektualnogo-mistetstva-ukraini-vidkrili-mistetskiy-tsentri-merkurii> [in Ukrainian].
17. Tsentri intelektualnoho mystetstva Merkurii [Mercury Intellectual Arts Center]. *Ofitsiinyi sait*. Retrieved from <https://ciamercury.com/> [in Ukrainian].

КУЛЬТУРОЛОГІЯ

УДК 81'276.6:008:159.96

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-26>

Олена БЕРЕЗІНСЬКА

старший викладач кафедри іноземних мов професійного спілкування, Міжнародний гуманітарний університет, вул. Фонтанська дорога, 33, м. Одеса, Україна, 65009

ORCID: 0000-0001-8542-4600

Бібліографічний опис статті: Березінська, О. (2024). Крос-культурна компонента як умова самореалізації українців в Європі. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 212–219, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-26>

КРОС-КУЛЬТУРНА КОМПОНЕНТА ЯК УМОВА САМОРЕАЛІЗАЦІЇ УКРАЇНЦІВ В ЄВРОПІ

Епоха видатних наукових і технічних досягнень потребує відкритого суспільства та відповідного йому алгоритму міжкультурної взаємодії. Радикальні зміни в житті сучасної України, процеси інтеграції, постійне розширення сфер міжнародного, міжнаціонального спілкування показують, що розвиток можливий тільки в умовах діалогу представників різних національно-культурних спільнот, здатних зрозуміти та прийняти іншу культуру як рівноцінну власній.

Наукові розробки досліджень міграційних потоків вказують на властивості мігрантів, які тим чи іншим чином сприяють їх включенню в нове культурне середовище. **Мета статті** – висвітлити фактори приймаючого середовища та характеристики домінуючої етнічної групи для того, щоб визначити успіх взаємодії, а також виявити стратегії їх сольватації. Доведено, що конфлікти між акультурантами та приймаючим співтовариством відбуваються найчастіше через національне, етнічне непорозуміння корінних жителів міста, регіону, країни.

Методологію вивчення проблематики визначили наступні підходи: культурологічний – осягаючи взаємозв'язки між суспільними та духовними явищами конкретного періоду; компаративного – порівнюючи історичні події різних століть; аналітичного – при опануванні літератури за темою дослідження; теоретичного узагальнення – підбиття підсумків роботи. **Наукова новизна** – на перше місце поставлена крос-культурна компонента як умова реалізації українців у Європі.

Висновки. Виходячи з наукового положення про те, що в ситуації міжкультурної взаємодії відбуваються зміни в психології індивідів, пов'язані з соціально-культурною адаптацією представників однієї етнічної спільноти до традицій, звичок і способу життя іншого народу, розглянуто акультурацію як форму культурної зміни. Доведено, що вона відбувається в результаті контакту з іншими культурами. Проаналізовано процеси та результати включення в інше культурне середовище, а також фактори, які характеризують стан приймаючого суспільства.

Ключові слова: культурний шок, стрес акультурації, адаптація, інтеграція культур, крос-культурна ідентичність.

Olena BEREZINSKA

Senior Lecturer at the Department of Foreign Languages for Professional Communication, International Humanitarian University, Fontanskaya road street, 33, Odesa, Ukraine, 65009

ORCID: 0000-0001-8542-4600

To cite this article: Berezinska, O. (2024). Kros-kulturna komponenta yak umova samorealizatsii ukrainsiv v Yevropi [Cross-cultural component as a condition for self-realization of Ukrainians in Europe]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 212–219, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-26>

CROSS-CULTURAL COMPONENT AS A CONDITION FOR SELF-REALIZATION OF UKRAINIANS IN EUROPE

The era of outstanding scientific and technical achievements requires an open society and a corresponding algorithm of intercultural interaction. Radical changes in the life of modern Ukraine, integration processes, and the constant expansion of the spheres of international and interethnic communication show that development is possible only in

conditions of dialogue between representatives of different national and cultural communities, capable of understanding and accepting another culture as equal to their own.

Scientific developments in the study of migration flows indicate the properties of migrants, which in one way or another contribute to their inclusion in a new cultural environment. **The purpose** of the article is to highlight the factors of the host environment and the characteristics of the dominant ethnic group in order to determine the success of interaction, as well as to identify strategies for their solution. It is proven that conflicts between acculturants and the host community most often occur due to national, ethnic misunderstanding of the indigenous inhabitants of the city, region, country.

The methodology of studying the problem was determined by the following approaches: cultural – understanding the relationships between social and spiritual phenomena of a particular period; comparative – comparing historical events of different centuries; analytical – when mastering literature on the topic of research; theoretical generalization – summing up the results of the work. **Scientific novelty** – the cross-cultural component is put in the first place as a condition for the realization of Ukrainians in Europe.

Conclusion. Based on the scientific proposition that in a situation of intercultural interaction, changes occur in the psychology of individuals, associated with the socio-cultural adaptation of representatives of one ethnic community to the traditions, habits and lifestyle of another people, acculturation is considered as a form of cultural change. It is proven that it occurs as a result of contact with other cultures. The processes and results of inclusion in another cultural environment, as well as factors that characterize the state of the host society, are analyzed.

Key words: culture shock, acculturation stress, adaptation, integration of cultures, cross-cultural identity.

Актуальність проблеми. Вторгнення Росії на територію України актуалізувало проблему захисту життя наступних поколінь, але й питання інтеграції дітей-війни до мирного життя в українському суспільстві та за кордоном, розробки комплексної стратегії соціальної адаптації, а в складних випадках – і ресоціалізації зазначеної категорії. Насправді, в основі культурної адаптації лежить крос-культурна компонента, принцип компліментарності (схожості життєвих настанов) і стереотипів поведінки, які виникають в процесі історичного розвитку. Також важливим є дослідження мігрантів, біженців і приймаючого населення, оскільки культурна адаптація відбувається в контексті певної етнічної групи, що являє собою тип культурної спільноти, детермінованою історичними та символіко-культурними атрибутами етнічної ідентичності. Це потребує проведення комплексного теоретичного дослідження проблеми крос-культурної адаптації, необхідної для успішної інтеграції українців в Європейські країни. Основні положення акультурації акцентовані на життєдіяльності та відносинах людей, які визначаються існуючими в тій або іншій культурі нормами, що регулюють практично всі області людського мислення й поведінки і здійснюють вплив на характер сприйняття, оцінки та міжособистісні стосунки. Дане дослідження побудоване навколо теми визначення простору в культурі, акультурації, інтеграції як найбільш ефективного способу існування і взаємодії.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Протягом останніх років виникало і оформилося багато теорій в рамках концепції «культурного шоку» в працях як зарубіжних, так і вітчизня-

них науковців. Калерво Оберг, американський антрополог, у 1954 році ввів у науковий обіг термін «культурний шок». Вчений виходив з ідеї, що входження в нову культуру супроводжується неприємними почуттями через втрату друзів і статусу, відчуття непотрібності, подив і дискомфорт при усвідомленні відмінностей між культурами, а також через плутанину в ціннісних орієнтаціях, соціальній та особистісній ідентичності (Oberg, 1960, p. 177–182).

Американський психолог Гаррі Триандіс (Harry C. Triandis, Roy S. Malpass, and Andrew R. Davidson, 1973) розвинув ідею «культурного шоку» та виділив п'ять етапів адаптації до іншої культури й визначив U-W подібну схему цього процесу. Одним із перших свою модель міжкультурної компетенції запропонував американський спеціаліст по міжкультурній комунікації Мілтон Беннетт. Свою інтерпретацію процесу освоєння чужої культури він виклав у 1993 році, у якій приділив значну увагу спробі виділення етапів особистісного зростання індивідів, які взаємодіють з представниками інших культур і отримують соціальну підтримку (Hammer Mitchell, Milton Bennett and Richard Wiseman, 2003, p. 421–443).

Дослідники стресу акультурації спиралися на концепцію копінг-стратегій Р. Лазаруса (Lazarus R., 1984) та С. Фолкмана (Folkman S., Lazarus R. S., 1991) «Coping behavior» (поведінка з подолання труднощів, оволодіння собою). Так, американці Колін Уорд і А. Кеннеді на прикладі адаптації іноземних студентів у Великобританії, за допомогою наведеної класифікації виявили домінуючі стратегії подолання стресу акультурації у британських

експатріантів у Сінгапурі стресу акультурації у британських експатріантів у Сінгапурі: конфронтація, уникнення, прийняття та пошук соціальної підтримки (Ward, C., & Kennedy, A., 1994, p. 329–343).

І. Бабікер, Дж. Кокс та П. Міллер досліджували вплив культурної дистанції на виникнення симптомів стресу під час адаптації на груповому та індивідуальному рівнях. Для оцінки ступеня схожості культур використовували запропонований І. Бабікером індекс культурної дистанції, який включає мову, релігію, структуру сім'ї, рівень освіти, матеріальний комфорт, клімат, їжу, одяг тощо (Babiker, I., Cox, J., Miller, P., 1980, p. 109–116). Нідерландський вчений Герт Хофстеде розробив теорію культурних вимірів, яка широко використовується як важлива основа для міжкультурної комунікації, для пояснення сприйняття відмінностей між культурами (Hofstede, G. & McCrae, R.R., 2004, p. 52–88). Канадський науковець Дж. Беррі в основі стратегій адаптації вбачає два виміри-прагнення – підтримувати свою колишню культуру і приймати нову (Berry, J. W., 1997, p. 5–34).

Мета дослідження. Проаналізувати культурні зміни, викликані міграційними процесами. Висвітлити фактори стабілізуючої взаємодії. Дослідити різні види адаптації українців приймаючим середовищем, способи їх самореалізації.

Виклад основного матеріалу дослідження. Слід зазначити що, за своєю симптоматикою крос-культурна компонента асоціюється з терміном «культурна відносність». Вижити, зберігши людський соціум, може тільки спільнота. І як показує досвід японців, корейців, караїмів, кримчаків, кримських татар та інших народів – *національна спільнота*. У ній духовне начало захищається цілим рядом напрацьованих століттями традицій, обрядів і правил, які давали можливість народу зберегти себе в чужорідному середовищі, протистояти розмиванню національної своєрідності, асиміляції та знищенню. Культурна спільнота передбачає входження в контакт культур (звичайно більш розвинені національні культури тяжіють до діалогу з іншими культурами більше, ніж менш розвинуті національні культури).

«*Culture is communication*», – писав американський культурантрополог Хол (Hall E. T., Hall M. R. Hidden, 1983, p. 24), маючи на увазі

ідентичність культури та комунікації. Насамперед Хол підкреслював при цьому, що будь-яка поведінка людей, жест, будь-який матеріальний продукт мають у людському спілкуванні знакову, інформативну функцію. Паралельно з лінгвістичним кодом співіснує культурний код у невербальній системі координат. Сьогоднішній соціум став надто відкритим і характеризується повною взаємозалежністю людей, колективів, їх культур та цінностей. Характеристики цієї взаємозалежності канадець М. Мак-Люен порівняв з рисами глобального села (англ. Global Village), життя в якому передбачає постійну комунікацію і міжособистісний зв'язок як на рівні ментально-свідомісних якостей людей, їх спільнот, так і на рівні матеріально-культурних реалій, які в умовах прискорених комунікаційно-інформаційних процесів більше уніфікуються, включаються у процеси глобалізації (McLuhan M., Fiore Q., 1968). У людини поступово формується потреба дедалі активніше вступати у контакт з іншими людьми, підключається зацікавленість у спільній діяльності, активізується пізнавальний інтерес до особливостей як всіх цивілізаційних здобутків і культурно-історичної спадщини людства, так і до переваг сучасного життя та умов побутування різних культур та країн, а також їх населення.

У своєму дослідженні автор статті виходила з наукового положення про те, що в ситуації міжкультурної взаємодії відбуваються зміни в психології індивідів, пов'язані з *соціально-культурної адаптацією* представників однієї етнічної спільноти до традицій, звичок і способу життя іншого народу. Розглядаючи акультурацію як форму культурної зміни, яка відбувається в результаті контакту з іншими культурами, проаналізувала процеси й результати включення українців в інше культурне середовище, а також фактори, які характеризують стан приймаючого суспільства. Для реалізації дослідження було використано опитувальник для вивчення акультурації представників домінуючої культури (приймаючого європейського населення) до культурної різноманітності (українців з тимчасовим захистом та біженців). За допомогою опитувальника, досліджувала за методикою Дж. Беррі № 16 «Акультураційні очікування» 50 респондентів, українців з тимчасовим захистом та біженців (Berry, J. W., Phinney, J. S.,

Sam, D. L., & Vedder, P., 2006, p. 303–332). Результати порівняльного аналізу свідчать, що біженці, люди похилого віку, мають найбільш високу дистанцію по відношенню до європейського населення. У них найменша кількість іноетнічних друзів і, відповідно, контактів з представниками різних етнічних груп. Респонденти виявляють ту чи іншу ступінь відкритості до безпосередніх контактів з місцевими (сімейних, дружніх, сусідських, виробничих), що може розцінюватися як показник певного рівня толерантності. Молодь з тимчасовим захистом, студенти мають найбільш низький показник соціальної дистанції по відношенню до місцевих. Частина опитаних допускала їх як близьких друзів, членів сім'ї.

Результати аналізу вираженості стратегії міжкультурної взаємодії для кожної національної групи свідчать, що у представників усіх національностей переважають установки кроскультурної компоненти за типом *інтеграції* (тобто оволодіння навичками обох культур). На другому місці в обох груп – переваги акультурації за типом *сепарації* або *сегрегації*, далі – установки на *асиміляцію*. Найменш бажаною для всіх респондентів виявилася стратегія *маргіналізації* (або виключення), яка мала високі показники серед біженців похилого віку. Інтеграцію визначили як найбільш бажану стратегію міжкультурної взаємодії респонденти до 30 років.

Вивчення особливостей адаптації особистості до умов нового соціокультурного середовища було проведено за ознаками коадаптації, комфортності, інтерактивності, депресивності, ностальгії, відчуженості. Аналіз результатів тестування показав, що більше половини українців з тимчасовим захистом мають середній рівень адаптації до умов нового соціокультурного середовища. Зазначимо, що такий рівень може бути розцінений як прагнення більшості біженців відповідати вимогам домінуючого суспільства, що свідчить про прагнення зберегти культурні цінності своєї групи і водночас стати невід'ємною частиною нового для них соціуму.

Наприклад, у процесі навчання міжкультурному спілкуванню, необхідні знання та навички здобуваються переважно за допомогою прямих культурних контактів. Нерідко виникають протиріччя з власною культурною ідентичністю,

що виявляється в почутті страху, який виникає при втраті орієнтації в звичному соціокультурному просторі, втраті ідентичності й позбавленні підтримки своєї групи. Тому, в процесі навчання студентів в європейських країнах необхідно враховувати появу таких протиріч, орієнтуючись на принцип відкритості в організації навчального процесу, вирішуючи спірні ситуації шляхом переговорів і пошуку, що включає пізнавальний та емоційний рівні свідомості. Навчальні програми повинні мати культурно-антропологічний характер, спрямований на розвиток культурної чутливості, толерантності, здатності до правильної інтерпретації конкретних проявів комунікативної поведінки в різних культурах; на формування практичних навичок та умінь у спілкуванні з представниками інших культур.

Більшість українських студентів, які навчаються в Європі, не відчують внутрішнього розладу і відчуття того, що вони «не на своєму місці». Вони показують готовність прийняти новий соціум. Сучасна іноземна молодь демонструє впевненість у своїх зусиллях, своїх здібностях вплинути на ситуацію в нових соціокультурних умовах.

Значно відрізняється від наведеного вище процес адаптації переселенців, яким необхідно повністю інтегруватися в культурі – досягти високого рівня культурної компетентності, включитися в життя суспільства й навіть трансформувати соціальну ідентичність. В культурології накопичено свідоцтва про значні відмінності в протіканні процесу міжкультурної адаптації та його тривалості – від декількох місяців до 4–5 років – залежно від характеристик візитерів і переселенців та особливостей своєї й чужої для них культур.

Ступінь вираженості культурного шоку і тривалість міжкультурної адаптації визначаються багатьма факторами, які можна розділити на індивідуальні та групові. До факторів першого типу належать:

1. *Індивідуальні відмінності – демографічні та особистісні.*

Досить сильно впливає на процес адаптації вік. Швидко й успішно адаптуються маленькі діти, але вже для школярів цей процес часто виявляється складним, так як в класі вони повинні в усьому бути схожим на своїх товаришів по навчанню – і зовнішнім виглядом, і манерами,

і мовою, і навіть думками. Важким випробуванням виявляється зміна культурного оточення для літніх людей.

Результати деяких досліджень свідчать, що жінки мають більше проблем у процесі адаптації, ніж чоловіки. Правда, об'єктом такого аналізу найчастіше виявлялися жінки з традиційних культур, на адаптацію яких впливали більш низький, ніж у співвітчизників-чоловіків, рівень освіти та професійний досвід. Навпаки, за даними американців, жінки-американки швидше ніж чоловіки пристосовуються до способу життя в іншій культурі. Цьому сприяють міжособистісні відносини з місцевим населенням і прояв великого інтересу до особливостей культури.

Освіта також впливає на успішність адаптації: чим вона вище, тим меншими виявляються симптоми культурного шоку. В цілому можна визначити, що успішніше адаптуються молоді, високоінтелектуальні та високо освічені люди. Виявлено, що неможливо виділити універсальний набір особистісних характеристик, які сприяють успішній адаптації в будь-якій країні та культурі. Так, особистісні характеристики людини мають перебувати у згоді з новими культурними нормами. Наприклад, екстраверсія не обов'язково полегшує адаптацію. Екстраверти з Сінгапуру і Малайзії дійсно успішніше адаптувалися в Новій Зеландії, ніж інтроверти з цих країн. Але в Сінгапурі більш глибокий культурний шок зазнавали саме екстраверти-англійці, тому що чужа культура, в якій надається перевага спрямованості особистості на власний суб'єктивний світ, а не на світ зовнішніх об'єктів, сприймалася ними як вкрай чужа.

2. *Обставини життєвого досвіду індивіда.*

Важливе значення має готовність до змін. Студентам притаманна велика мотивація під час навчання за кордоном, вони досить чітко орієнтовані на мету – отримання диплома, який може забезпечити їм кар'єру та престиж на батьківщині. Студенти готові подолати різноманітні труднощі й пристосуватися до нового середовища. Ще більша готовність до змін характерна добровільним переселенцям, котрі прагнуть бути включеними в чужу групу. Водночас через недостатню мотивацію процес адаптації біженців і вимушених емігрантів зазвичай виявляється менш успішним. Сприятливим фактором є наявність доконтак-

тного досвіду – знайомства з історією, культурою, умовами життя в певній країні. Першим кроком до успішної адаптації є знання мови, яке не тільки зменшує відчуття безпорадності та залежності, але й допомагає заслужити повагу. Одним з найважливіших факторів, які сприятливо впливають на процес адаптації, є встановлення дружніх відносин з місцевим населенням – це допомагає вивченню правил поведінки в новій культурі, отриманню більшої інформації. Успішності «приживання» сприяють неформальні міжособистісні стосунки, наприклад, друзі з навчальної групи виконують функцію соціальної підтримки.

Серед факторів, що допомагають подоланню акультураційного стресу, слід виділити ступінь подібності або відмінності між культурами. Результати досліджень свідчать, що ступінь вираженості культурного шоку позитивно корелює з культурною дистанцією. Іншими словами, чим більше нова культура схожа на рідну, тим менш травмуючим виявляється процес адаптації. Для оцінки ступеня схожості культур використовується запропонований І. Бабікером індекс культурної дистанції, який включає мову, релігію, структуру сім'ї, рівень освіти, матеріальний комфорт, клімат, їжу, одяг тощо (Babiker, I., Cox, J., Miller, P., 1980, p. 109–116). Культурна дистанція може оцінюватися на груповому (об'єктивному) та індивідуальному (суб'єктивному) рівнях. Прикладом інструменту для об'єктивної оцінки культурної дистанції може слугувати обговорювана вище багатовимірна шкала культурно-ціннісної орієнтації Р. Хофстеде (Hofstede, G. & McCrae, R.R., 2004).

Представники невеликих держав часто адаптуються успішніше – такі держави більше орієнтовані на міжнародні зв'язки й стимулюють вивчення іноземних мов на рівні обов'язкової освіти. Менш успішно адаптуються представники культур, де міцною є влада традицій і поведінка значною мірою ритуалізована, – громадяни Кореї, Японії, країн Південно-Східної Азії. Наприклад, японці, перебуваючи за кордоном, надмірно турбуються через те, що ведуть себе неправильно. Їм здається, що вони не знають «коду поведінки» в країні перебування. Про труднощі японців, що живуть в Європі, свідчать дані, в тому числі статистика самогубств серед іноземців.

На думку автора, процес адаптації буде менш успішним, якщо культури сприймаються як менш подібні, ніж це є насправді. Але труднощі при адаптації можуть виникнути і в протилежному випадку – людина опиняється в повному збентеженні, якщо нова культура здається їй дуже схожою на свою культуру, але її поведінка виглядає дивною в очах місцевих жителів. Так, американці, незважаючи на спільну мову, потрапляють в безліч «пасток» у Великобританії. А багато наших співвітчизників, опинившись в Америці, були вражені й засмучені, коли виявили, що стиль життя й образ мислення американців відрізняється від усталеної думки.

Важливе значення мають особливості країни перебування, насамперед спосіб, яким «господарі» впливають на приїжджих: прагнуть їх асимілювати чи більш толерантні до культурної різноманітності. Або – як японці – відгороджуються від чужоземців важко пробиваємою стіною.

Для плюралістичних суспільств характерною є більша толерантність по відношенню до приїжджих, ніж для моністичних. Легше адаптуватися в країнах, де на державному рівні проголошена політика культурного плюралізму, котрий передбачає рівність, свободу вибору і партнерство представників різних культур: наприклад, канадський уряд проводить таку політику з 1971 р., а шведський – з 1975 р.

Характеристики мігрантів і взаємодіючих культур створюють взаємозалежний вплив на адаптацію. Наприклад, індивіди з готовністю до змін, які опинилися в мультикультурному суспільстві, будуть частіше контактувати з місцевими жителями і, отже, меншою мірою схильні до культурного шоку.

Автори наведених моделей одностайні в тому, що успішна адаптація являє собою не асиміляцію з чужою культурою. Це навіть не тільки – і не стільки – соціальне й емоційне пристосування до нового середовища, оскільки людина може бути добре пристосованою до життя в новому суспільстві, задовольняючи всі потреби в межах своєї етнічної чи культурної групи, знаходячи «маленьку Америку» в Парижі або «маленьку Одесу» на Брайтон-Біч. Міжкультурна адаптація уявляє собою процес входження в нову культуру, поступове засвоєння її норм, цінностей, зразків поведінки. При цьому справжня адаптація передбачає досяг-

нення культурної, соціальної та психологічної інтеграції з ще однією культурою без втрати багатств власної.

При схожих відносинах між групами, на індивідуальному рівні одні люди стають «маргіналами», а інші – «посередниками», одні залишаються «шовіністами», а інші повністю асимілюються. Культурологи та соціальні психологи поки не дали однозначної відповіді на це питання. Однак очевидно, що успіх адаптації в ефективному подоланні акультураційного стресу багато в чому залежить від якісної підтримки свого безпосереднього оточення. Тому досягнення найбільш бажаного результату – стимуляції надання переваги людиною ролі посередника між культурами – вимагає створення мережі підтримки даного типу міжкультурної взаємодії. Невдачі та проблеми при адаптації в новій культурі необхідно розглядати не як патологічні симптоми, а як відсутність певних знань і навичок. Тому має бути організовано не пристосування людини до нової культури, а придбання знань про звичаї, норми, цінності, стереотипи поведінки іншого народу без розриву з власною культурою.

Як показало наше дослідження динаміки крос-культурної адаптації, досвід тривалого проживання в іншій культурі сприяє формуванню міжкультурної чутливості, глобальної ідентичності, альтернативних способів поведінки та інтерпретації світу. Людина, яка жила тривалий час за кордоном, не тільки безболісно переміщається з однієї культури в іншу, але й легше адаптується до будь-яких змін у своєму житті. Випробування крос-культурним досвідом – прекрасна можливість розвинути в собі толерантність і навчитися міжкультурному спілкуванню «в польових умовах», проте без певної підготовки такий досвід може стати гірким.

Висновки і перспективи досліджень. Сьогодні важливе значення для дослідження «культурного шоку» має зближення проблематики стресу з культурно-історичним контекстом. Проникнення в сутність процесу трансформації культури, в світ особистості, дозволяє ставити питання про те, якою є культура і що конкретно вона привносить у життєвий світ людини в плані стійкості й рухливості цього світу. Які труднощі саморозвитку відчуває при цьому людина, які традиційні засоби подолання вона знаходить і т. д.

У нашій країні поки що до образливого мало якісних крос-культурних програм для оптимізації міжкультурної взаємодії, покликаних допомогти підготуватися до тривалого перебування в іншій культурі та зорієнтуватися в ситуації стресу акультурації. До подібних програм важливо залучати як іноземців і мігрантів, так і місцеве населення, створюючи в безпечній обстановці реальну контрольовану ситуацію міжкультурного спілкування людей різних національностей з різними культурними традиціями та звичаями, уявленнями про норми й цінності. Крос-культурна підготовка та своєчасне знайомство з нюансами стресу акультурації життєво необ-

хідні в сучасних умовах інформаційного суспільства. В наші дні відкриваються величезні й різноманітні можливості для самореалізації та самовираження кожної людини, нормою стає безперервна освіта «через все життя» та періодична зміна роду діяльності, арена професійних інтересів розширюється до розмірів цілого світу, а тому потрібно формування нового типу особистості, здатної адаптуватися до радикальних змін.

Тільки в змішуванні культур, а не в «сплаві» лідируюча роль належить інтеграції. Дана установа передбачає досягнення взаємної адаптації і добре розвиненою мультикультурної ідентичності.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Becker, M. N. The health belief model and personal health behavior. Text. / M. N. Becker // Health Educat. Monogr. 1974. Vol. 2. P. 324–508.
2. Berry, J. W. Immigration, acculturation, and adaptation. *Applied psychology*. 1997. 46(1), P. 5–34.
3. Lazarus R. Stress, appraisal, and coping Monography. New York, 1984. 445 p.
4. Oberg, K. Cultural Shock: Adjustment to New Cultural Environments. *Practical Anthropology*. Vol. 7. 1960. P. 177–182.
5. Folkman S., Lazarus R. S. Coping and emotion // *Stress and Coping* / eds: A. Monat, R. S. Lazarus. New York, 1991. P. 207–227.
6. Hall E. T., Hall M. R. Hidden Differences: Studies in International Communication. Hamburg: Gruner & Jahr. 1983. P. 24.
7. Hammer Mitchell, Milton Bennett and Richard Wiseman. Measuring Intercultural Sensitivity: The Intercultural Development Inventory. *International Journal of Intercultural Relations*. 2003. No. 27. P. 421–443.
8. Hofstede, G. & McCrae, R.R. Personality and culture revisited: linking traits and dimensions of culture. *Cross-Cultural Research*, 38(1). 2004. P. 52–88.
9. McLuhan M., Fiore Q. War and Peace in the Global Village. N.Y.: Bantam. 1968.
10. Ward, C., & Kennedy, A. Acculturation strategies, psychological adjustment and social competence during cross-cultural transitions // *International Journal of Intercultural Relations*. №18. 1994. P. 329–343.
11. Babiker, I., Cox, J., Miller, P. The measurement of cultural distance and its relationships to medical consultation, symptomatology, and examination performance of overseas students of Edinburgh University // *Journal of Social Psychiatry*. № 15. 1980. P. 109–116.
12. Berry, J. W., Phinney, J. S., Sam, D. L., & Vedder, P. Immigrant youth: Acculturation, identity, and adaptation. *Applied psychology*, 55(3). 2006. P. 303–332.
13. Harry C. Triandis, Roy S. Malpass, and Andrew R. Davidson. Psychology and culture // *Annual Review of Psychology*. Vol. 24. 1973. 166 p.

REFERENCES:

1. Becker, M.N. (1974). The health belief model and personal health behavior. *Health Educat. Monogr.* Vol. 2, P. 324–508.
2. Berry, J. W. (1997). Immigration, acculturation, and adaptation. *Applied psychology*, 46(1), 5–34.
3. Lazarus, R. (1984). Stress, appraisal, and coping Monography. *New York*, 445 p.
4. Oberg, K. (1960) Cultural Shock: Adjustment to New Cultural Environments. *Practical Anthropology*, 7, P. 177–182.
5. Folkman, S., Lazarus, R. S. (1991). Coping and emotion. *Stress and Coping*. eds: A. Monat, R. S. Lazarus. *New York*, P. 207–227.
6. Hall, E. T., Hall, M. R. (1983). Hidden Differences: Studies in International Communication. *Hamburg: Gruner & Jahr*, P. 24.
7. Hammer Mitchell, Milton Bennett and Richard Wiseman (2003). Measuring Intercultural Sensitivity: The Intercultural Development Inventory. *International Journal of Intercultural Relations.*, No. 27. P. 421–443.

8. Hofstede, G. & McCrae, R.R. (2004). Personality and culture revisited: linking traits and dimensions of culture. *Cross-Cultural Research*, 38(1), P. 52–88.
9. McLuhan M., Fiore Q. (1968). *War and Peace in the Global Village*. N.Y.: Bantam, 1968.
10. Ward, C., & Kennedy, A. (1994). Acculturation strategies, psychological adjustment and social competence during cross-cultural transitions. *International Journal of Intercultural Relations*, №18, P. 329–343.
11. Babiker, I., Cox, J., Miller, P. (1980). The measurement of cultural distance and its relationships to medical consultation, symptomatology, and examination performance of overseas students of Edinburgh University. *Journal of Social Psychiatry*, № 15, P. 109–116.
12. Berry, J. W., Phinney, J. S., Sam, D. L., & Vedder, P. (2006). Immigrant youth: Acculturation, identity, and adaptation. *Applied psychology*, 55(3), P. 303–332.
13. Harry C. Triandis, Roy S. Malpass, and Andrew R. Davidson (1973).. Psychology and culture. *Annual Review of Psychology*, Vol. 24, 166 p.

УДК 130.2 / 3:[398.22:39:7.01:316(477)]+(091)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-27>**Ганна БОРИШПОЛЬ**

аспірантка кафедри психології та гуманітарних дисциплін, ННІ практичної культурології та арт-менеджменту, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, м. Київ, Україна, 02000

ORCID: 0000-0002-9014-6657

Бібліографічний опис статті: Боришполь, Г. (2024). Архетипні образи української традиційної культури як фактор міфодизайну соціокультурного простору України першої чверті ХХІ століття. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 220–230, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-27>

АРХЕТИПНІ ОБРАЗИ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ ЯК ФАКТОР МІФОДИЗАЙНУ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ

Метою дослідження є виявити особливості архетипних образів української традиційної культури та простежити тенденцію їх впливу на конструювання та світопроектування соціокультурного простору України першої чверті ХХІ століття. **Методологією дослідження** передбачено використання теоретичного аналізу та узагальнення, а також архетипно-аксіологічного, семіотичного, феноменологічного, інтерпретативного та герменевтичного підходів. **Наукова новизна.** Вперше у сфері культурологічних досліджень застосовано поєднання архетипно-аксіологічного підходу та проективної технології міфодизайну з метою визначення структури концептосфери феномену «суспільний ідеал соціокультурного простору України першої чверті ХХІ століття». **Висновки.** Пошуковим дослідженням підтверджено, що присутні в глибинному контексті української традиційної культури, обрядовості, міфології архетипи актуалізуються, адаптуються та трансформуються відповідно до контекста соціокультурного простору. В дослідженні підкреслено взаємозв'язок менталітету та культурного архетипу як базового елементу культурного коду соціокультурного міфодизайну – специфічної творчої проективної технології, орієнтованої на суспільство і дотичної ірраціональності та інтуїтивності людини в її буттєвому міфологічному типі мислення. Зазначено, що міфодизайн активно застосовується в сучасних управлінських, освітніх, маркетингових та культурно-мистецьких практиках. Народження та імплантація соціального міфу в оптиці основного концепту міфодизайну «використання–задоволення» та творчого проектування соціокультурного простору передбачає задоволення тих потреб – спонукальних мотивів дії та «ідеальних» спонукань (бажань, інтересів, цілей) – які людина свідомо не осмислює, проте активно реагує із-за можливості їх задоволення. Здійснено стислий огляд основних підходів та класифікацій в дослідженнях архетипів: за К. Юнгом, за типологією Майєрс–Брітс тощо. Зауважено, що архетипні образи є типовими, єдиними та повторюваними, видами розуміння незалежно від того, чи є впізнаваним їхній міфологічний характер. Запропоновано авторську морфологічну модель структури архетипного образу та здійснено аналіз особливих характеристик архетипних образів, які створюють необхідний контент для ребрендингу образу України, що є актуальним викликом першої чверті ХХІ століття. Також запропоновано критичний погляд на існуючий підхід в аналізі української ментальності та моделей національної ідентичності в розрізі теорії архетипів як актуальної проблематики українського культурфлософського деколонізаційного дискурсу першої чверті ХХІ століття. Визначені ключові аспекти визначення треків соціокультурної дії: конструювання основних наративів та створення універсальних художніх образів, які постають способом пізнання та відображення («подвійного кодування») навколишньої дійсності та механізмом імплементації в соціокультурний простір як універсальних загально людських так і автентичних смислів, спільних суспільних цінностей. Зроблено висновок, що міфодизайн соціокультурного простору – це технологія міфотворення, творчого світопроектування, а також збереження і трансляції власних ідеалів, смислів, ідей, яка сприяє освоєнню та прийняттю культури Іншого, міжкультурній комунікації на тлі світових глобалізаційних процесів першої чверті ХХІ століття. **Практичне значення дослідження** полягає в застосуванні адаптивних та кодових параметрів української ментальності в соціокультурних, мистецьких практиках, стратегуванні соціокультурної діяльності, формуванні світоглядних орієнтирів та суспільного ідеалу України першої чверті ХХІ століття як соціокультурного феномену.

Ключові слова: концептосфера, символ, подвійне кодування, архетипно-аксіологічний підхід, міждисциплінарний підхід, ребрендинг, міфодизайн, світопроектування.

Hanna BORYSHPOL

Postgraduate Student at the Department of Psychology and Humanities, Institute of Practical Cultural Studies and Art Management, National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts, 9 Lavrska Ave, Kyiv, Ukraine, 02000
ORCID: 0000-0002-9014-6657

To cite this article: Boryshpol, H. (2024). Arkhetypni obrazy ukruyinskoï tradytsiynoi kultury yak factor mifodyzainu sotsiokulturnogo prostoru Ukrainy pershoi chverti XXI stolittia [Archetypal images of Ukrainian traditional culture as a factor in the mythodesign of the socio-cultural space of Ukraine in the first quarter of the XXI century]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 220–230, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-27>

ARCHETYPAL IMAGES OF UKRAINIAN TRADITIONAL CULTURE AS A FACTOR IN THE MYTHODESIGN OF THE SOCIO-CULTURAL SPACE OF UKRAINE IN THE FIRST QUARTER OF THE XXI CENTURY

The purpose of the study is to identify the features of archetypal images of Ukrainian traditional culture and to trace the tendency of their influence on the construction and world design of the socio-cultural space of Ukraine in the first quarter of the 21st century. The research methodology involves the use of theoretical analysis and generalisation, as well as archetypal-axiological, semiotic, phenomenological, interpretive and hermeneutical approaches. Scientific novelty. For the first time in the field of cultural studies, a combination of the archetypal-axiological approach and the projective technology of myth design is applied to determine the structure of the conceptual sphere of the phenomenon «public ideal of the socio-cultural space of Ukraine in the first quarter of the 21st century». Conclusions. The research study has confirmed that the archetypes present in the deep context of Ukrainian traditional culture, rituals, mythology are actualised, adapted and transformed in accordance with the context of the socio-cultural space. The study emphasises the relationship between mentality and cultural archetype as a basic element of the cultural code of socio-cultural mythodesign – a specific creative design technology focused on society and touching on the irrationality and intuitiveness of a person in his or her everyday mythological type of thinking. It is noted that myth design is actively used in modern management, educational, marketing, cultural and artistic practices. The birth and implantation of a social myth in the optics of the basic concept of myth design ‘use-satisfaction’ and the creative design of socio-cultural space involves the satisfaction of those needs – motivating motives for action and «ideal» motives (desires, interests, goals) – which a person does not consciously comprehend, but actively responds to because of the possibility of satisfying them. A brief overview of the main approaches and classifications in the study of archetypes is made: according to C. Jung, according to the Myers-Briggs typology, etc. It is noted that archetypal images are typical, unified and repeated, types of understanding, regardless of whether their mythological nature is recognisable. The author’s own morphological model of the structure of the archetypal image is proposed and the special characteristics of archetypal images are analysed, which create the necessary content for rebranding the image of Ukraine, which is an urgent challenge of the first quarter of the 21st century. The article also offers a critical view of the existing approach to the analysis of Ukrainian mentality and models of national identity in the context of the theory of archetypes as an actual issue of Ukrainian cultural and philosophical decolonisation discourse of the first quarter of the 21st century. The key aspects of determining the tracks of socio-cultural action are identified: the construction of basic narratives and the creation of universal artistic images, which become a way of cognition and reflection («double coding») of the surrounding reality and a mechanism for implementing both universal human and authentic meanings and common social values into the socio-cultural space. It is concluded that myth design of the socio-cultural space is a technology of myth-making, creative world design, as well as preservation and transmission of own ideals, meanings, ideas, which promotes the development and acceptance of the culture of the Other, intercultural communication against the background of the world globalisation processes of the first quarter of the twenty-first century. The practical significance of the study lies in the use of adaptive and code parameters of the Ukrainian mentality in socio-cultural and artistic practices, strategising socio-cultural activities, shaping worldview guidelines and the public ideal of Ukraine in the first quarter of the 21st century as a socio-cultural phenomenon.

Key words: *conceptosphere, symbol, double coding, archetypal-axiological approach, interdisciplinary approach, rebranding, myth design, world design.*

Актуальність дослідження. Сучасна соціокультурна модель – це розуміння сутності технологій з точки зору людини: людини, гординя якої призвела до абсолютизації свого життя, але яка все одно продовжує з подивом дивитися на світ, сповнений таємниць і загадок. Індиві-

дуальні суб’єктивні переживання особистістю стану «здивування» дійсністю пов’язані з глибинними підсвідомими конструктами – архетипними комплексами – і отримують своє втілення в певних архетипних образах шляхом унікального декодування, що створює куль-

турне «полотно» картини світу людини, ціннісно-символічне орієнтування її життєдіяльності та взаємодії в соціокультурному просторі суспільства. Отже, вибір оптики дослідження культурного архетипу українців як впливової складової концептосфери колективної ментальності, а також аксіологічної, онтологічної та гносеологічної компоненти процесу колективної культурної ідентифікації дозволяє осмислювати особливості трансформації архетипних образів в хронотопі культури українського народу та створювати соціокультурні проєктивні технології.

Виміряти та описати ментальність в параметрах математичних матриць або статистичних соціологічних узагальнень не є можливим. В літературі ментальність ототожнюється з духовною данністю, що є невимірюваною та невимірюваною (1–3), але може бути осмислена в моделі «архетип – міф – топос», а саме: архетип як сутнісна категорія колективного несвідомого, здатна до трансформації, адаптації, розгортання та кореляції з дійсністю хронотопу культури суспільства, а також забезпечувати комунікативну традицію поколінь і осердя світогляду народу; міф як джерело колективної взаємодії та універсальна твірна основа символів, образів, сюжетів, наративів. Очевидні глибинні трансформаційні процеси розвитку соціокультурного простору України першої чверті XXI століття та необхідність його світопроєктування спонукають дослідження духовних носіїв культурного буття та культурних феноменів, одними з яких є архетипні образи традиційної культури українського народу.

Аналіз досліджень і публікацій. Станом на початок 20-х років в теорії соціальних комунікацій не існує сталої класифікації архетипів (BUE). Прийнятою є класифікація, що розрізняє архетипи на підставі поширеності в певних культурних ареалах: класичні або універсальні архетипи; етномодифіковані або класичні, що набули національної конотації, доосмислені на рівні етносвідомості; етнокультурні – унікальні національні архетипи, означені особливостями світогляду, менталітету та історією певного народу. Отже, дослідження, пов'язані з проблематикою культурних архетипів для українських та зарубіжних науковців трансформуються, уточнюються і є актуальними. Культурологічні дослідження традиційної народної культури,

релігійного світогляду, характеристик національної самобутності, етнопсихології та етнофілософії в різний час здійснили Л. Артюх, Л. Гоц, І. Грабовська, Т. Доній, Т. Зинов'єва, О. Лівінська, А. Налчяджян, О. Сліпушко, О. Сахно. В них розкрито методологічне значення категорій «світовідношення» та «ментальність» для аналізу слов'янських етнокультур (В. Личковах), архетипи та універсалії (С. Кримський), культурно-історичні витоки (Ю. Писаренко) та проблеми духовності народу в українській історіософії XIX століття, соціальної філософії кінця XIX – початку XX століття (Л. Депенчук), аспекти ірраціонального пізнання в українській філософії (Н. Морська), системотворча роль хронотопів у творенні ціннісного поля української народної художньої культури на основі її архетипних рядів та поліфонія інтерпретацій хронотопу крізь призму взаємодії класичної та некласичної світоглядної парадигм (С. Садовенко), проблематика культури українського меморіального ландшафту (К. Кислюк), архетип культурного героя в українському візуальному мистецтві (Д. Воронік), роль певних образів, як індивідуальних, так і суспільних, що організовує людей в культурно-історичні цілісності (О. Овчарук), репрезентації архетипу матері в українському пісенному фольклорі (Т. Пуларія), роль архетипних образів в створенні соціально-комунікативних засад в просторі менталітету (Н. Зайцева), особливості аксіосфери, культурної взаємодії та самореалізації людини в інформаційно-цифровому середовищі, творчих механізмів генерації та відтворення людиною соціальної дійсності у віртуальній реальності (Ж. Денисюк), соціокультурні особливості української ментальності та формування національного характеру (О. Степанова), функції архетипу як ціннісної детермінанти діяльності (А. Макарова), міфологічний контекст феномену «суспільний ідеал соціокультурного простору України початку XXI століття» (Г. Боришполь), соціально-комунікативні засади архетипів (Н. Зайцева) тощо.

В цілому в науковій літературі прийнято виділяти психологічний, літературознавчий, лінгвістичний, антропологічний та культурологічний напрямки досліджень архетипу. В дослідженні ми спираємося передовсім на «гносеологічний інструментарій, покликаний полегшити виявлення архетипів і їх диференці-

ацію від зовні схожих на них явищ», експлікований з праць К.-Г. Юнга (Гоц, 2017, с. 54), а також враховуємо етимологічний, семантичний, естетичний контексти, соціокультурні чинники для інтеграції концептосфери феномену в міждисциплінарному (культурологічному) науковому дискурсі. Отже, осмислення культурних феноменів в оптиці теорії архетипів має потенційно широке дослідницьке поле, оскільки «повністю відрефлексувати й адекватно описати архетип в логічному, структурованому вигляді принципово неможливо, визначення архетипу... будуть дещо умовними», виявляючись «варіантністю інваріанта» (Гоц, 2017, с. 54)

Мета дослідження полягає в дослідженні архетипних образів як формотворчих символічних репрезентацій основних архетипів, що структурують і впорядковують сенсово-змістовну складову соціокультурного оточення, мають унікальне значення у формуванні уявлень людини про себе та про Іншого, ідентифікуються в повторюваних в часі культурних символічних моделях соціальної психіки, є каркасом і джерелом соціальних міфів, проєктивних соціокультурних практик.

Виклад основного матеріалу. Прагнення віднайти джерела виникнення уявлень про першооснови існування людини, в незалежності від соціального статусу або фізіологічних ознак, але за певними духовними ознаками, що відділяють людину від тваринного світу, відносить нас до авторів ранньої філософії: орфіків, піфагорійців, Конфуція, Філона Іудея, Діонісія Ареопагіта, Іринія. Саме тоді вперше з'являється поняття «архетип», застосований до *Imago Dei*, тобто до «образу Бога в людині» (за Філоном Іудеєм), який не видобув речі прямо з себе...але створив їх за подобою архетипів поза собою» (за Іринієм) (Юнг, 2018, с. 13–14) Існування світу вічних ідей, прообразів речей як матеріальних форм, та плінних речей як «тіней» ідей за ідеалістичними концепціями Платона та Дж. Берклі створили основи теорії міфу, що пояснював людини дійсність через пригадування, як споглядання ідей, вічних, самототожних, безвідносних і незалежних від визначень часопростору. З. Фрейд запропонував ідею дослідження міфу як несвідомої енергії, що отримала продовження в роботах К.-Г. Юнга. Дослідник біографії та творчості К.-Г. Юнга С. Фінкельштайн зазначав, що філо-

соф, інтерпретуючи міф, вводить його в послідовність мистецтво – архетип – міф – міфотворчість і повертає митця на п'єдестал *vates* (пророка). І в сучасному світі митець засвідчує красу і довершеність світу своїм мистецтвом, виражаючи архаїчне несвідоме через «подвійне кодування» (за Афоніною) успадкованих потенціалів у вигляді образів та символічних форм, що актуалізуються творчою свідомістю митця у відповідь на його взаємодію із зовнішнім світом, а також через творче опанування дійсності та свідоме руйнування «правил чи нормативних взірців» (Сабадаш, 2019). Міфологічне мислення пов'язане з науковим. Якщо ми допустимо, що вміст нашої свідомості і є виявом самого життя, можливо, ми досягнемо більшої мудрості. З цього постає актуальне питання: «Чи зможемо ми одягнути готові символи, вирощені на екзотичному ґрунті, просочені чужою кров'ю, вимовлені чужими мовами, вигодовані чужою культурою, – як наше нове вбрання?» (Юнг, 2018, с. 28). І символ, і архетипний образ виникають і відтворюються несвідомо. Але очевидно, що якщо символи не підживлюються *ціннісною енергією* спрямованих і в минуле, і в майбутнє, адаптивних до часопростору культурних архетипів та ритуальних практик, позачасовий механізм передачі духовних досягнень буде утримувати «позиції» доти, поки деструктивні сили не викликають його деактуалізації. Отже, культурні архетипні є питомою частиною процесуальної форми онтології культури і об'єктивно впливають на формування та світопроєктування соціокультурного простору, менталітету суспільства та особистості. Таким чином: 1) архетипні комплекси – це досвід наших предків упорядкування та пояснення Хаосу у собі і в світі навколо; 2) архетипи містять приховані, інтенційні чинники творчості людини (намір, задум, конкретну спрямованість психічної активності або свідомості), які формуються в пресупозиції, первинному контурі, в *архетипі* (табл. 1). Незважаючи на первинність, абстрактні уявлення (*архетипи*) про ідеальний стан дозволяють людині класифікувати, моделювати і бачити сенс у русі і розкритті світу, а також у саморозкритті.

Як було зазначено вище, *архетип* – це апріорна засаднича форма патернів колективного позасвідомого, донаціональний, позачасовий, ціннісно-ієрархічний, позбавлений релятив-

Таблиця 1

Чинники (фактори) творчості свідомості

Містичний чинник	Психічний чинник	Понятійний чинник
Прояв Божественного начала в людині трансцендентними рисами надприродного («думка про Бога» за Блаженим Августином; «обриси людського духу» за П. Флоренським).	Перехід від культової природи до сакрального переживання, що перевершує людську істоту, трансформує індивідуальне сприйняття і втілюється в совісті (психологічна передумова характеру за С. Кримським, виявлення колективного несвідомого, концентроване вираження психологічної енергії, за К.-Г. Юнгом), довербальний досвід, ментофакт.	Первинний довербальний контур досвіду набуває конфігурації, проникає в свідомість людини, наповнюється матеріалом свідомого досвіду через розпізнавання та порівняння і оприявлюється в Слові.

Джерело: створено автором (2024)

ності конструкт, здатний до амбівалентного проявлення свідомістю у символічних формах (за теорією архетипів К.-Г. Юнга), і духовна категорія, яка потребує синхронно-діахронного підходу (за Ф. де Соссюром) в її експлікації, тобто розгляду в структурно-функціональному та аксіологічному аспектах, оскільки в культурологічному руслі «...в кожен даний момент, в синхронії, певна культурна діяльність передбачає й усталену систему, і її еволюцію; в будь-яку хвилину культура є і живою діяльністю, і продуктом минулого» (Гоц, 2021, с. 47), і як феномен семіотичного простору культури (за Ю. Лотманом).

Надважливою компонентою культурного архетипу є архетипний образ як символічне вираження унікальності народної культурної традиції та аксіосфери людської дії та взаємодії в соціокультурному просторі суспільства.

Отже, в архетипно-аксіологічному та структурно-функціональному підходах ми можемо відобразити циклічну структуру типологічних характеристик формоутворення архетипного образу як культурного феномену (рис. 1).

На рис. 1 відтворена структура архетипного образу, де I – *архетип* – дані, викликані містичним або психічними чинниками, довербальні архетипні обриси; II – *генотип* – суть-архетипні конфігурації в Слові; III – *фенотип* – творче втілення архетипу та генотипу в образі, індивідуальне «подвійне кодування» через певні символи або знаки; IV – *кенотип* – якісно новий образ, в основі якого лежать метаморфози первісного архетипного обрису, «неаприорної духовної універсальності та останнього смислу історії» (Садовенко, 2019, с. 107). Так, до прикладу, *актуалізація* архетипу Матері, через давньослов'янське божество Макоші, матері

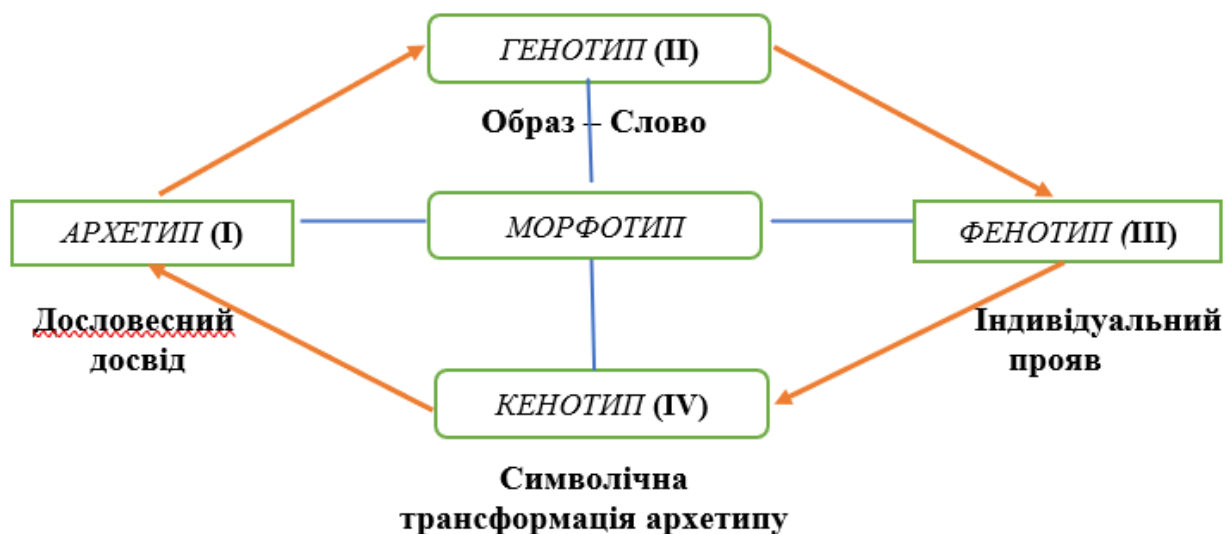


Рис. 1. Структура архетипного образу

Джерело: створено автором (2024)

вважаю, образ Богородиці, Матері-заступниці, сакралізацію материнського аспекту Святої Марії (сувора Божа Матір, образ Богородиці на іконі «Одигітрія», любляча, ніжна Матір на іконах Богородиці «Замилування», милосердна – на іконах «Покрови», скорботна – на іконах «Оплакування» та на зображенні розп'яття), кенотипні фігури Трипільської Мадонни, Шевченкової Мадонни, Гуцульської Мадонни, Чумацької Мадонни, Мадонни Голодомору 1933 року, Чорнобильської Мадонни, Української Мадонни 2024 року зумовлює традицію центрального місця жінки і шанобливе ставлення до неї в українській родині, освячує земний образ матері, пов'язує його з концептом долі як божественної волі. Образ жінки-берегині, жінки-матері є персоніфікацією фемінної енергії та сили, що криється в глибині кожної. Митці сакралізують жіночий образ української

жінки, зберігаючи його загадковим і невимушеним, момент унікального індивідуального часткового «схоплення» неохопної цілісності.

Потужна потенційна енергія впливу на соціум, захована в засадничих шарах колективного позасвідомого уявлення будь-якого культурного типу суспільства, «здійснюється» в побутуванні такого соціокультурного феномену, як міфологічне мислення і торкається ірраціональності та інтуїтивності людини. «Спільнота імпульсивна, мінлива, дратівлива, – зазначав З. Фройд. – Керує нею майже винятково несвідома сфера. Імпульси, перед котрими скоряється спільнота, можуть бути, зважаючи на обставини, благородними або жорстокими, героїчними або боягузливими, але в усякому разі вони настільки владні, що перемагають особисте, й навіть інстинкт самозбереження» (Фройд, 2021). Отже, стає передбачуваним

КЕНОТИПНІ ФІГУРИ АРХЕТИПУ МАТЕРІ



Ю. Панькевич. Сільська мадонна. 1895
<http://surl.li/sewdww>



О. Гудима, Українська Мадонна, 2021
<http://surl.li/ntrtsh>



Чумацька Мадонна, М. Теліженко,
Національний музей-заповідник українського гончарства, Опішня, Полтавська область



Музей Волинської ікони, Мистецький проєкт
«Молитва за Україну», 2024
<http://surl.li/xvsykp>



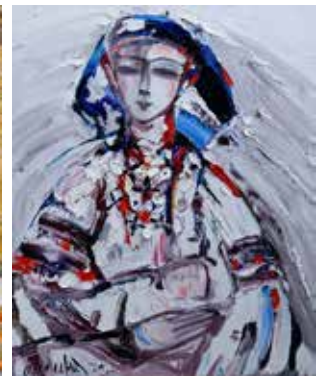
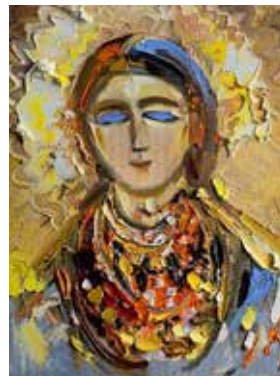
Трипільська Мадонна, В. Хомков, 1980, Національний художній музей України,
Трипільська Берегиня, Праматір Світу, українська писанка
К. Сіхульський, Гуцульська Мадонна, 1909, Львівський художній музей



1. Чорнобильська мадонна, Баклицький В. 1980

2. Чорнобильська Мадонна, Л. Верстак, А. Гайдамака, Київ, 1996

3. Пам'ятник жертвам голодомору-геноциду та депортацій ХХ століття, М. Посікіра Львів, 2007



Онлайн фотовиставка «Українська Мадонна», 2021, 1–4: «Вона так близько», «Вільна»,
«Синьоока», «Мамина любов», <http://surl.li/rmonpd>

вторгнення сучасної людини доби «економіки знань» в логіку замислу Творця і природу першообразів в людині. Міфопрактики і створення наративів автохтонності етносу та історичної прабатьківщини, лінгвістичну спадковість нащадків, героїчного минулого, культурного

лідерства, етнічної однорідності, національно-визвольної боротьби налаштовують на шлях пізнання історії, а також успішно використовуються в досягненні цілей менеджменту в освіті, маркетингу, рекламі, культурно-мистецьких практиках – людинорієнтованих системах про-

ектування масової комунікації, що використовують основні форми типологічного «схоплення» людиною певних ситуацій і архетипні образи, в незалежності від того, чи було усвідомлено їх міфологічне вкорінення. Сучасне творче конструювання соціокультурної дійсності – міфодизайн – використовує інструменти, які прямо не вводять людину в оману і не вказують на однозначний спосіб дії, але створюють умови, щоби людина чинила потрібне, коли дискурс несвідомого висловлюється через алегорію (за Ж. Бодріаром). Як відомо, дослідниками прийнято вважати основними шість архетипів (за К.-Г. Юнгом): Тінь, Аніма, Мати або Душа, Мудрець, Анімус, Дитина. За Індикатором типів Маєрс-Брігґс (МВТІ) виділяють вісім базових архетипів як комбінації базових психічних настанов, типів сприйняття та моделей поведінкової реакції: Правитель, Герой, Мудрець, Шукач, Дитина, Естет, Друг, Хранитель. В літературі відома також групова типологізація архетипів: позитивні, екзистенційні, життєутворюючі, часові.

За дослідженнями науковців [1–12], провідні архетипи української ментальності пов'язані з архетипними образами. Серед них архетип Дому і образ солідарного буття в родині та краї; архетип Поля і образ «життєвого світу» в добробуті і заможності; архетип Храму і образ зв'язку небесного із земним, «культу святості і спасіння» (за В. Личковахом); архетип Землі і образ ноосферного відчуття єдності аграрних, соціоісторичних та духовно-культурних рис національного буття (за С. Кримським); архетип Матері і образи рідної землі, матері-берегині, турботливої дружини; архетип Світла і образи мудрості, вищих сенсів; архетип Серця і образ домінанти емоційно-вольового начала над раціональним, мислення як думання, ідеалу «цілісного знання» та універсалії духу (за

В. Личковахом); архетип Часу та образ незворотності змін, повторюваності явищ та процесів (за М. Міщенком); архетип Роду і образ попередніх поколінь.

Інтерпретуємо думку ще раз: присутні у просторі позасвідомого *архетипи*, критичні потенціали цього простору, є морально нейтральними і набувають якісного забарвлення «після ряду несвідомих і свідомих трансформацій, перетворюючись у прийнятний образ» (Садовенко, 2013, с. 67), тобто актуалізуються і входять у простір свідомості у вигляді *архетипних образів* і визначають поведінку людини при її взаємодії з дійсністю – простором зовнішнього світу, світом людей (Stevens, 2006, с. 77). Архетипи становлять основу культурних феноменів «життєвого світу» людей, є символами колективної культурної ідентичності, «ціннісно-смысловим домостроєм етносу» (за С. Кримським), а також категоріями філософії етнокультури, сутностями екзистенції, конституювання світопроектуювання етноментальності (за В. Личковахом). Отже, архетипні принципи конституювання «життєвого світу» та «біосоціальної цілісності... формується як природою, так і історією, як кривно-генетичними, так і ментально-психологічними характеристиками» (Личковах, 2010, с. 187).

Важливо наголосити ще на одному аспекті інтерпретації проблематики архетипів. Відомо, що К.-Г. Юнг провадив думку про рівновагу між інтровертним мисленням і несвідомим. Відтак, архетипні образи виразно постають саме в інтровертному типі психіки, який є характерним для українського народу. Знаково-смыслова система, а саме: антеїзм, софійність, інтровертизм, емоційність, сентименталізм, чутливість, кордоцентризм, ліризм упорядковують культурний простір, визначають культурну ідентичність українців, символі-

Таблиця 2

Умовна типологія архетипів

Архетипи особистості	Дитина (Архетип Творчості), Аніма або Мати (Архетип Душі), Анімус або Хранитель (Герой, Повелитель, Воїн – Архетип Здійснення), Мудрець (Архетип Розчинення), Трикстер, Шукач, Друг, Батько, Трійця, Антропос.
Архетипи екзистенційності	Тінь, Трансформація або Смерть-Відродження, Цілісність (Архетип Кола), Життя, Розруха, Шлях.
Архетипи Часу	Золотий Вік, Щасливе Дитинство.
Архетипи життєутворюючі	Життя, Світове Дерево, Вісь Світу.

Джерело: створено автором (2024)

зуючи та візуалізуючи «ідейно-естетичну домінанту» та «світоглядно-ментальний стрижень «культурної душі» (за В. Личковахом). З іншого погляду, історично-геополітичні та географічні умови проживання на території-фронтиру виховували і поглиблювали в українцях екзистенційно-межове світобачення, стан медитативного відступу у себе, філософічності, само-refлексії сприяли формуванню українського національного характеру із тяжінням українського світогляду до екзистенційно-іраціонального. В зв'язку з цим, вважаємо хибним і неактуальним ототожнення розсудливості, індивідуалізму, почуття самодостатності, практичності, хоробрості, самовідданості, світоглядну толерантність з філософією «це не має нічого спільного зі мною», пасивністю, підозрою до нового/невідомого, фаталізмом та іраціональністю вчинків в екстремальних ситуаціях. Погодимось, українці схильні наділяти себе та своє суспільство ознаками страждання, проте вони самоідентифікуються поняттями боротьби, прагненням гідності, свободи та волі. І на тому висновковуємо, що в міфодизайні як технології світопроекування соціокультурної дійсності України першої чверті ХХІ століття необхідно переосмислити культурні архетипи ментальності українців в сенсі основи культурно значущої творчості і як образи креативності,

оптимізму, духовності, враховувати природньо високий рівень запиту на справедливість та індивідуальну свободу українців (як унікальні риси ідентичності), а також триваючий процес становлення українського громадянського суспільства (як простір формування концептів аксіосфери суспільного ідеалу, прийняття суспільного договору гідності як фактору цілісності суспільства).

Структурно-ієрархічний підхід, звертає нашу увагу С. Садовенко, «дозволяє сприймати архетип трояко: і як Міф, і як Логос, і як Символ; і як міфопоетичний першообраз, вроджений та біологічно успадкований через колективне позасвідоме (Реальне), і як світоглядне значення, нарацію, філософему, що має набутий характер (Уявне); і як кенотип, що належить до образу майбутнього, сформованого у Символічному культурі» (Садовенко, 2019, с. 107–108). Таким чином, ми отримуємо ще один аспект міфодизайну соціокультурного простору України – ребрендинг архетипного образу України з метою актуалізації бренду «Україна» шляхом репрезентації архетипного образу України: «культурної дипломатії», маркетингових стратегій в культурно-мистецьких практиках, особистого лідерства дієвців культури та митців. В представленому матеріалі (табл. 3) аналізується ресурс, закладений в архетипних образах,

Таблиця 3

ОСОБЛИВОСТІ АРХЕТИПНОГО ОБРАЗУ	ПРИКЛАДИ БРЕНДІВ, ОСОБИСТОСТЕЙ
1	2
Індивідуалізм та незалежність (основні ознаки групи – зростання і допитливість)	
Наївний (Innocent)	
Живе в утопічному світі, для нього важливо бути його частиною. Головний страх архетипу – випасти з суспільства. Тому він у всьому намагається чинити правильно, щоб не бути «білою вороною». Досить легко піддається впливу трендів, якщо дотримання їх може поліпшити навколишній світ.	Форрест Гамп, Coca-Cola, McDonald's
Шукач (Explorer)	
Постійне відчуття пульсу життя, нові враження і подорожі. Пошукові мандри для нього не мета, він отримує задоволення від процесу.	Starbucks, Amazon, Louis Vuitton, Subaru, Джонні Депп, GoPro, Jeep.
Мудрець (Sage)	
Відчуття необхідності отримання досвіду і нових досліджень.	Harvard, Intel, HP, CNN, Oprah Winfrey, «The Wall Street Journal».
Свобода і ризик (основні ознаки групи – досягнення, спонтанність і прагнення вийти за рамки.)	
Бунтар (Outlaw)	
Непересічність, нестандартність, незалежність і свобода, яку він дарує	Harley-Davidson, Jack Daniels, Diesel
Герой (Hero)	
Архетип сильний не тільки фізично – він також розвивається духовно. Небезпека та екстрим – звичайні поняття для Героя, особливе задоволення йому приносить подолання складнощів	Nike, FedEx, Nissan, всі супергерої

1	2
Маг (Magician)	
Особиста невпевненість, потребує допомоги у вирішенні проблем	Apple, Sony, Mastercard, TED
Стабільність і контроль (основні ознаки групи – чесність, чіткість процесів, порядок і традиції)	
Творець (Creator)	
Зв'язок з мистецтвом, творчістю	LEGO, Adobe, Pinterest і Disney
Правитель (Ruler)	
Престижність, статусність, розкіш, успіх	Mercedes, Rolex і Rolls-Royce
Опікун (Caregiver)	
Зв'язок з сім'єю і друзями	Johnson&Johnson, Pampers
Належність і зв'язок із суспільством (основні ознаки архетипів групи: прагнення вливатися в соціум, відкритість і лояльність)	
Свій хлопець (Everyman)	
Універсальний архетип для колективної взаємодії, культурно-мистецьких практик	Facebook, Levi's, GAP
Коханець (Lover)	
Романтичність, чуттєвість, привабливість індивідуальність	Chanel, Victoria's secret, Cornetto, Мерилін Монро, Durex і Godiva Chocolate
Блазень, Трикстер (Jester)	
Гумор, невимушеність, акцент на вигоді, яскравих враженнях	M&M's і Skittles

Джерело: створено автором (2024)

та подані деякі кейсі успішного його використання в просуванні всевітньо відомих брендів – досвід, отримання якого потребує бренд «Україна» в ХХІ столітті.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Архетипи – не є явними самі по собі, вони оприявляються у свідомості наслідками самих себе, в якості архетипних образів та ідей. Це колективні універсальні патерни (моделі), або мотиви, що виникають з колективного несвідомого і які є основним змістом міфологічного мислення. При пробудженні творчої активності у свідомості людини вони продукують архетипні образи.

Унікальність культури народу полягає в існуванні доказів її здатності сприйняти і декодувати загальнолюдське, архетипне, і створити

власне, аутентичне за символічною формою, що репрезентує архетипний образ, чинник, ідею, вкорінені в етноменталітет народу, виявляють рівень духовності та гуманності соціокультурного простору. На наше переконання, визначені типологічні характеристики як інструменти аналізу формотворення архетипного образу дають алгоритм розуміння образно-понятійних змін та актуалізації архетипних значень, фіксації детермінованих кенотипних фігур та трансформаційних процесів людини в соціумі, організації соціокультурного простору та ведення світопроекування (міфодизайну) відповідно до архетипних маркерів ідеалів, цінностей, культурної ідентичності – складових концептосфери соціокультурного феномену «суспільний ідеал України першої чверті ХХІ століття».

ЛІТЕРАТУРА:

1. Антропологічний код української культури і цивілізації / О.О. Рафальський, Я. С. Калакура, В. П. Коцур, М. Ф. Юрій (науковий редактор). Київ: ІІІЕНД ім. І. Ф. Кураса НАН України. 2020. Книга 1. 432 с.
2. Балтазюк І.В. Роль архетипів у збереженні національної ідентичності. Theoretical and empirical scientific research: concept and trends, 4. 2020. С. 125–127.
3. Бичковяк О. В. Основні архетипи українського менталітету та їх вплив на реалії сьогодення. Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Історичні науки, 2. 2020. С. 80–84.
4. Гоц Л.С. Архетип і архетипний образ: проблеми термінології у дослідженнях культури. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв № 4, 2017. С. 52–57.
5. Кримський С. Б. Архетипи української ментальності / С. Б. Кримський // Проблеми теорії ментальності. Київ. : Наукова думка. 2006. 405 с.
6. Личкова В.А. Сакральні горизонти української культури: Архетипи – хронотопи – сигнатури. Художня культура. Актуальні проблеми. 2010. Вип. 7. С. 187–194.

7. Овчарук О.В. Образ як поліфункціональний феномен культури. *Вісник НАКККіМ*. 2022. № 1. С. 24–29.
8. Садовенко С.М. Хронотопи аксіосфери української народної художньої культури: монографія. Київ: НАКККіМ. 2019. 356 с.
9. Садовенко С.М. Семантичний топос культури у контексті теорії архетипів. *Вісник НАКККіМ*. 2013. № 4. С. 66–71.
10. Юнг К.-Г. Архетипи і колективне несвідоме / Пер. з нім. К. Котюк; наук. ред. укр. вид. О. Фешовець. Львів: Астролябія, 2018. 608 с.
11. Фройд, З. (2021). Психологія спільнот і аналіз людського «Я» [Електронний ресурс] – Режим доступу: <https://fenzin.org/book/600612> (дата звернення 26.12.2024)
12. Сучасна культурологія: актуалізація теоретико-практичних вимірів: колективна монографія. / За загал. ред. проф. Ю. С. Сабадаш; редактори-укладачі: проф. Ю. С. Сабадаш, проф. І. В. Петрова. Київ: Ліра-К, 2019. 308 с.

REFERENCES:

1. Rafalskyi, O. (Ed.), Kalakura, Y., Kotsur, V., Yurii, M. (2020). *Antropologichnyy kod ukraïnskoiï kultury I tsyvilizatsii. [Anthropological code of Ukrainian culture and civilization]*. Kyiv: I.F. Kuras Institute of Pedagogical and Ethnological Studies of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
2. Baltaziuk, I. (2020) Rol' arkhetypiv v zberezhenni natsionalnoi identychnosti [The role of archetypes in preserving national identity]. *Theoretical and empirical scientific research: concept and trends*, 4, 125–127 [in Ukrainian].
3. Bychkoviak, O. (2020). Osnovni arkhetypy ukraïnskoho mentalitetu ta ikh vplyv na realii siohodennia [The main archetypes of the Ukrainian mentality and their impact on the realities of today]. *Scientific notes of Vernadsky TSL. Historical Sciences*. 2, 80–84. [in Ukrainian].
4. Freud, Z. (2021) *Psykhologia spilnot i analiz ludskoho «Ya» [Psychology of Communities and the Analysis of the Human Self]*. Retrieved from <https://fenzin.org/book/600612> [in Ukrainian].
5. Gotz, L. (2017) Arkhetyp ta arkhetypyy obraz: problem terminolohii u doslidzhenniakh kultury [Archetype and archetypal image: problems of terminology in cultural studies] *Visnyk NAKKKIM*, 4, 52–57.
6. Jung, K.-G. (2018). *Arkhetypy i kolektivne nesvidome [Archetypes and the Collective Unconscious]* (K. Kotiuk, Trans). Lviv: Astrolabia [in Ukrainian].
7. Krymsky, S. (2006). *Arkhetypy ukraïnskoi mentalnosti [Archetypes of Ukrainian mentality]* / Problemy teorii mentalnosti [Problems of the theory of mentality]. Kyiv: Naukova Dumka. 405. [in Ukrainian].
8. Lychkovakh, V. (2010). *Sakralni horyzonty ukraïnskoiï kultury: Arkhetypy–Hronotopy–Sihnatyry [Sacred horizons of Ukrainian culture: Archetypes–Chronotopes–Signatures]*, 7, 187–194 [in Ukrainian].
9. Ovcharuk, O. (2022). *Obraz yak polifunktsionalnyi fenomen kultury. [Image as a multifunctional cultural phenomenon]*. *Visnyk NAKKKIM*, 4, 24–29 [in Ukrainian].
10. Sabadash, Y. (Ed.). (2019). *Suchasna kulturolohiia: aktualizatsia teoretyko-praktychnykh vymiriv [Modern Culturology: Actualisation of Theoretical and Practical Dimensions]*: Kyiv: Lira-K. 308. [in Ukrainian].
11. Sadovenko, S. (2013). Semantychnyi topos kultury v konteksti teorii arhetypiv. [Semantic topos of culture in the context of the theory of archetypes]. *Visnyk NAKKKIM*, 4, 66–71 [in Ukrainian].
12. Sadovenko, S. (2019). *Hronotopy aksiosfery ukraïnskoiï narodnoi hudozhnoi kultury. [Chronotopes of the axiosphere of Ukrainian folk art culture: monograph]*. Kyiv : NAKKKiM. [in Ukrainian].
13. Stevens, A. (2006). *The archetypes*. In: Ed. Papadopoulos, Renos. *The Handbook of Jungian Psychology* Routledge, 74–93 Retrieved from <http://surl.li/ivezys> [in English].

УДК 792.082:780.8.614.131(477)+325.15(=161.2)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-28>

Богдан БУРЛАЧЕНКО

аспірант, Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, вул. Української перемоги, 34-А, м. Івано-Франківськ, Україна, 76014

ORCID: 0000-0003-2194-584X

Ольга ФАБРИКА-ПРОЦЬКА

доктор мистецтвознавства, професор, професор кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, Навчально-науковий інститут мистецтв Прикарпатського національного університету імені Василя Стефаника, вул. Української перемоги, 34-А, м. Івано-Франківськ, Україна, 76014;

професор кафедри музики, Інститут музичного і художнього мистецтва Філософського факультету Пряшівського університету в Пряшеві, Словаччина

ORCID: 0000-0001-5188-1491

Бібліографічний опис статті: Бурлаченко, Б., Фабрика-Процька, О. (2024). Гітарні дуети як приклад ансамблів малих форм у культурному просторі України та діаспори. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 231–238, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-28>

ГІТАРНІ ДУЕТИ ЯК ПРИКЛАД АНСАМБЛІВ МАЛИХ ФОРМ У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ ТА ДІАСПОРИ

У статті розглядається феномен дуету як однієї з найпопулярніших видів ансамблевого музикування малих форм у сфері гітарного виконавства України та української діаспори. **Метою роботи** є дослідження гітарного дуету як один із прикладів ансамблів малих форм України та української діаспори. **Методологія дослідження** включає описово-аналітичний та теоретичний методи, які застосовувались під час опрацювання літератури, яка дотична до тематики обраного дослідження, а також методи синтезу та теоретичного узагальнення. **Наукова новизна** праці полягає у першому комплексному дослідженні, предметом якого є гітарні дуети України та дуети діаспори, введення до наукового обігу фактів творчої та виконавської діяльності гітарних дуєтів української діаспори, узагальненням наявної бази репертуару українських композиторів для гітарних дуєтів. **Висновки.** Проведена робота продемонструвала, що виконавська діяльність українських гітарних дуєтів займає вагоме місце в контексті світового культурно-мистецького простору. Творча спадщина українських композиторів, які пишуть для дуєтів та активна виконавська діяльність колективів сприяють поширенню українського музичного мистецтва у маси та розвитку гітарного ансамблевого виконавства. У розвідці охоплено історичний розвиток гітарних дуєтів, проаналізовано їх роль та значення в музичній культурі України та діаспори, висвітлено основні тенденції та стилістичні особливості виконання, підкреслено важливість збереження та популяризації гітарного мистецтва через ансамблеве музикування як у рідній країні, так і за її межами. Також продемонстровано наявний репертуар для гітарних дуєтів, представлено українські гітарні дуєти та дуєти української діаспори, які демонструють відданість українській державі. Доведено, що інструментальні дуєти, зокрема гітарні, популяризуючи українські мотиви, є амбасадорами українського гітарного музикування у світі.

Ключові слова: гітарне виконавство, гітарний дуєт, ансамблеве музикування, репертуар, Україна, українська діаспора.

Bogdan BURLACHENKO

PhD graduate student at the Educational and Research Institute of Arts, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 34-A Ukrainka Peremohy Str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76014

ORCID: 0000-0003-2194-584X

Olga FABRYKA-PROTSKA

Professor, Doktor of Study of Art, Department of Music Ukrainian Studies and Folk Instrumental Art Educational and Research Institute of Arts, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 34-A Ukrainka Peremohy Str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76014;

Faculty of Philosophy, Institute of Music and Art, Department of Music, Prešov University in Prešov, Slovak Republic

ORCID: 0000-0001-5188-1491

To cite this article: Burlachenko, B., Fabryka-Protska, O. (2024). Hitarni duety yak pryklad ansambliv malykh form u kulturnomu prostori Ukrainy ta diaspori [Guitar duets as an example of small form ensembles the cultural space of Ukraine and in the diaspora]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 231–238, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-28>

GUITAR DUETS AS AN EXAMPLE OF SMALL FORM ENSEMBLES IN THE CULTURAL SPACE OF UKRAINE AND THE DIASPORA

The article deals with the phenomenon of the duet as one of the most popular types of small ensemble music forms in the field of guitar performance in Ukraine and the Ukrainian diaspora. The aim of the work is to study the guitar duet as one of the examples of small ensembles of Ukraine and the Ukrainian diaspora. The research methodology includes descriptive and analytical and theoretical methods used in the study of the literature that related to the topic of the study, as well as methods of synthesis and theoretical generalization. The scientific novelty of the work is the first comprehensive study of guitar duets from Ukraine and the diaspora. Ukraine and diaspora guitar duos, the introduction of the facts of creative and performing activities of guitar duos of the Ukrainian diaspora, generalization of the existing repertoire of Ukrainian composers for guitar duets. Conclusions. The conducted work has demonstrated that the performing activities of Ukrainian guitar duos occupy a significant place in the in the context of the world cultural and artistic space. The creative heritage of Ukrainian composers who write for duets and the active performance activities of the groups contribute to the spread of Ukrainian musical art to the masses and the development of guitar ensemble performance. The research covers the historical development of of guitar duets, analyzes their role and importance in the musical culture of Ukraine and the diaspora, highlighting the main trends and stylistic features of performance, the importance of preserving and popularizing guitar art through ensemble music both in the native country and abroad. It also demonstrates the existing repertoire for guitar duets, Ukrainian guitar duets and Ukrainian guitar duets and duets of the Ukrainian diaspora that demonstrate their loyalty to the Ukrainian state. It is proved that instrumental duets, in particular guitar duets, popularizing Ukrainian motifs, are ambassadors of Ukrainian guitar music in the world.

Key words: guitar performance, guitar duet, ensemble music, repertoire, Ukraine, Ukrainian diaspora.

Актуальність проблеми. Гітарні дуети як один із прикладів ансамблів малих форм відіграє вагомую роль не тільки у культурному просторі України, а й є яскравим представником українського гітарного мистецтва на світовій мистецькій арені. Однак, дослідження цієї теми стикається з низкою проблем та викликів. Історичні етапи становлення та розвитку гітарного дуету в Україні та серед української діаспори потребують більш ретельного дослідження, розкриття ключових аспектів та висвітлення постатей, що вплинули на цей процес. Важливо здійснити аналіз специфіки репертуару гітарних дуетів, враховуючи національні традиції та впливи інших культур. Варто акцентувати увагу на тому, як сучасні українські композитори та виконавці інтегрують традиційні мотиви у свої твори. Окрім того, зрозуміти, як українська діаспора сприяє розвитку гітарного

мистецтва, зберігаючи національні традиції та інтегруючи їх у глобальний контекст?

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Спорадично діяльність гітарних дуетів у своїх роботах висвітлюють такі науковці, як: Ю. Корнієнко, яка присвятила свою роботу питанню українських гітарних ансамблів малих форм (дуетів, тріо та квартетів) кінця ХХ століття, де дотично згадала діяльність декількох гітарних дуетів в Україні (Корнієнко, 2023).

Більш детально гітарні дуети досліджує Світлана Гриненко, зокрема розглядає історію зародження дуетів у світі, представила існуючі гітарні дуети України та підсумовуючи наголосила, що дуети двох гітар, як і інші гітарні ансамблі, популяризують гітарне мистецтво у світі (Гриненко, 2021).

С. Сметата та С. Гриненко у своїх роботах проаналізували творчість українських компо-

зиторів, що писали інструментальні композиції для гітарних дуетів (Сметана, 2012; Гриненко, 2018).

Мета статті полягає у висвітленні гітарного дуету як одного із прикладів ансамблів малих форм України та української діаспори.

Виклад основного матеріалу дослідження. Одним із найпопулярніших видів інструментального музикування є виконання музики на гітарі. Найчастіше гітара виступає в ролі акомпанементу, а також як рівноправний музичний інструмент поряд з іншими інструментами в ансамблі. Перші відомості про гітару на теренах України датуються XVI ст., а про колективні форми музикування за участі гітари – з XIX ст. (Паламарчук, 2023, с. 41–43).

Як відомо, процес академізації гітарного музикування в українській музичній культурі виявився тернистим та довготривалим, проте його становлення спонукало розвитку колективного виконавства за участі гітари: відкриття декількох шкіл гри на гітарі у різних містах України, публікування освітніх матеріалів для навчання гри на гітарі, а також репертуарних збірок. Проте, варто зазначити, що український композиторський доробок для гітарних дуетів є не багатим. Здебільшого, сьогодні гітарний репертуар окреслюється поєднанням рис західноєвропейського інструментального музикування та використанням народних українських мотивів.

Сучасну гітарну інструментальну музику для гітарних дуетів та дуетів за участі гітари створюють багато талановитих композиторів, наприклад: Юрій Стасюк («Блюз для двох» для двох гітар, особливістю твору є наявність «питання-відповіді») (Сметана, с. 291); Михайло Вігула («Джазовий експромт № 1» – твір, що поєднує джаз та українську народну музику, написаний для дуету гітари та сопілки, «Присвячення Р. Баден-Пауеллу» – джазовий твір у стилі бразильської боса-нови для дуету гітари та скрипки) (Сметана, с. 293); Андрій Андрушко («Чи дома, дома пан господар» – фантазія на тему української щедрівки для гітарного дуету, «Симфонічна Поема для двох гітар та оркестру», «Диптих» складається з двох частин – «Прелюдії» та «Рондо», написаний для двох гітар) (Сметана, с. 295); Аліна Бойко (збірка «Гітара в ансамблі» (дуети, тріо, квартети гітар), до видання увійшли твори для дуету двох гітар: «Ой, лопнув обруч!»

(українська народна пісня, обробка), «Вийди, вийди, Іванку!» (варіації на тему української веснянки), «Меланхолійний настрій», «Тарантела», «Жарт», «Вже місяць сходить» (українська народна пісня, обробка), «Ніч яка місячна» (українська народна пісня, обробка), збірка «Ансамблі для домри (скрипки) та шестиструнної гітари», до збірки увійшли наступні твори для дуетів: «Роздум» (домра, гітара), «Скерцо» (домра, гітара), «Соната для скрипки та гітари», «Тарантела» (скрипка, гітара), українська народна пісня «Ой, лопнув обруч!» (обробка) (домра, гітара), «Давайте веселитися!» (домра, гітара) (Бойко, 2019); збірка «З репертуару дуету «Свіжий вітер» (твори для скрипки та гітари), до збірки увійшли такі композиції: «Витончений вальс», «Рондо», «Тарантела», «Фантазії на теми з мюзиклу Ендрю Ллойда Уеббера «Привид опери» та інші (Бойко, 2014); Костянтин Чеченя (твір для гітарного дуету «Етюд Балада», автор другої партії (ініціали) Марченко).

«Одеський гітарний дует» став чи не найпершим гітарним дуєтом в Україні. Учасниками ансамблю стали Олена Хорошавіна (керівник) та Людмила Кабур. Олена Хорошавіна доцент, кандидат мистецтвознавства, закінчила Донецьке музичне училище (клас гітари – Н.М. Пипенко) та Воронежський державний інститут мистецтв (клас гітари С. Н. Корденко). Сьогодні займається науковою, виконавською педагогічною та громадсько-організаційною діяльністю. Є лауреатом та дипломатом численних регіональних та міжнародних конкурсів. Була учасником не тільки «Одеського гітарного дуету», а й виступала з 2006 р. в дуєті «DuoEl» з О. Лазаревою, з 2017 р. в дуєті Одеса-Харків з А. Мартем'яною, а також в тріо і квартетах гітаристів. Є засновником першого в Україні професійного студентського оркестру гітаристів «Одеський гітарний оркестр».

Людмила Кабур – українська гітаристка, лауреатка міжнародних конкурсів. Закінчила Кишинівське музичне училище (клас С. Мистюк), Кишинівську державну консерваторію (клас С. Мистюк) та Одеську державну консерваторію ім. А. В. Нежданової (з 1992 по 1994 р. клас Б. Демидова, В. Жадько, в 1994–1996 рр. клас О. Хорошавіної).

«Одеський гітарний дует» брав активну участь у багатьох українських та міжнародних конкурсах та фестивалях: Міжнародний

конкурс у м.Віареджіо (Італія, 1998), Бургліттерський музичний фестиваль (Люксембург, 1999), фестиваль народно-інструментального академічного мистецтва «Південна Пальміра» (Одеса, 1999), «Вілерюпт» (Люксембург, 2000), «Кароліна фієста» (Мінськ, 2003), I Міжнародний молодіжний фестиваль класичної гітари (Одеса, 2004), «Кришталеві струни» (Донецьк, 2004), X Міжнародний фестиваль класичної гітари (Кюстенділ, Болгарія, 2006), II Міжнародний молодіжний фестиваль класичної гітари «Guitar Spring Fest» (Одеса, 2006), I Міжнародний фестиваль-конкурс гітарного мистецтва «Дніпровські сузір'я» (Київ – Україна, 2006), I Міжнародний фестиваль «Музичні вечори» (Балчик, Болгарія, 2007), II Міжнародний фестиваль Італійської гітарної асоціації (Чиккано, Італія, 2007) та інші. Вишукана гра, енергія та високий професіоналізм дуету зачарували видатних композиторів, які написали твори для дуету: Й. Йовичич – «Маленька Російська сюїта», У. Дойчинович – «Три дні у Східному експресі» та варіацію на пісню «Ніч, яка місячна» (11).

Відомим ансамблем є гітарний дует Харківської обласної філармонії «Фієста», який розпочав свою творчу діяльність у 2004 році у складі Вікторії Ткаченко та Амалії Мартем'янової – лауреатів чисельних міжнародних конкурсів. Амалія Мартем'янова навчалась у Харківському музичному училищі імені Б. М. Лятошинського (1989–1993 рр., клас гітари В. К. Петрова), а також є випускницею Харківського державного інституту мистецтв імені І. П. Котляревського (1993–1998 рр., клас гітари проф. В. І. Доценка). З 2009 по 2014 рр. виконавиця виступала у складі гітарного дуету «Фієста». З 2018 р. є учасником гітарного дуету з Оленою Хорошавіною (м. Одеса). Дует брав участь у міжнародних гітарних фестивалях на території України, Сербії, Болгарії та Італії. Починаючи з 1998 р. у ХНПУ імені Г. С. Сковороди до сьогодні Амалія Мартем'янова працює на посаді доцента кафедри музично-інструментальної підготовки вчителя, а також є керівником студентського гітарного ансамблю «Тредо» (13).

Вікторія Ткаченко закінчила Харківське музичне училище імені Б. М. Лятошинського (1988–1992 рр., клас гітари В. Петрова), Харківський державний університет мистецтв імені

І. П. Котляревського (1992–1997 рр., клас професора В. Доценка) а також асистентуру-стажування при ХНУМ імені І. П. Котляревського (2000–2003 рр., клас професора В. Доценка). У 1995 році, у місті Сімферополь, Вікторія Ткаченко стала лауреатом Міжнародного конкурсу гітаристів «Кримські струни». Мисткиня виступала як сольний виконавець, так і у складі ансамблів, зокрема, у гітарному дуєті з В. Доценка та у гітарному квартеті Харківської обласної філармонії. На сьогодні Вікторія Ткаченко займає посаду старшого викладача гітарного класу при Харківському державному університеті мистецтв імені І. П. Котляревського (6).

Стилем гри на гітарі колективу «Фієста» складно не зачаруватись, адже їхня манера гри транслює справжній професіоналізм, змістовність, чуттєву віддачу, а також особливу любов до гітари. Найулюбленішими творами Вікторії та Амалії у репертуарі дуету є латиноамериканські та іспанські композиції. Окрім активного концертного життя, гітаристи також є учасниками багатьох майстер-класів та фестивалів як в Україні, так і за її межами: «Музика наш спільний дім» (м. Харків), Міжнародний фестиваль гітарної музики (м. Чернігів), «Ренесанс гітари» (м. Гомель), «Срібний дзвін» (м. Ужгород), «Fortissimo» (м. Харків), «Дніпровські сузір'я» (м. Київ), «Харківські асамблеї» (м. Харків), «Карабєць-фєст» (м. Торецьк), «Поліська рапсодія» (м. Шостка), «ГітАс» (м. Київ), «Срібні струни» (м. Донецьк), та інші. Окрім того, виконавиці брали участь у мистецьких програмах обласного радіо під назвою «На гостини до муз» та «Радіо Слобожанщини», на телебаченні («Перша столиця», «Мелограф») (6).

Популяризувати класичну гітару серед молоді – така мета гітарного колективу «Містерія», який створений у 2011 році у складі Вікторії Цимбал та Анатолія Коваленко. Дует розпочав свою виконавську діяльність з ініціативи А. Коваленка. Вперше ансамбль виступив у стінах Уманського обласного музичного училища імені П. Д. Демущького. Дует гітаристів «Містерія» є також активним учасником багатьох культурно-мистецьких заходів України.

У 2016 році гітарному дуєту «Містерія» було присвоєно почесне звання «Народного аматорського колективу культурно-освітніх закладів профспілок України». Репертуар гітаристів-виконавців налічує зразки різноманітних

стилів та напрямів, зокрема Джордж Морель «Бразильський танець», Сезар Франк «Прелюдія», Валдір Асеведо «Амораво», Дієго Пухоль «Фінал», Зекінія де Абреу «Тіко-тіко», Candy Dulfer – Lily was Here тощо (5).

До талановитих ансамблів сучасності можна віднести акустичний гітарний дует «Dushenka», у складі Юрія Бікваєва та Івана Коропа. Ансамблі беруть участь у численних музичних проєктах, до прикладу «Hobot&Ko», «Афродизіак» та «The Hypnotunes». Їх концертні програми містять відомі хіти в аранжуванні, мелодійні романтичні балади, популярні композиції блюзу та циганського джазу (джипсі-джазу).

Варто згадати творчу діяльність українських гітаристів в діаспорі. Одним із найвідоміших гітарних дуетів є колектив «Подвійний парафраз» Ференца Берната та Михайла Вігули. Своє спільне колективне життя гітаристи розпочали у 2006 році в Угорщині. Поєднує музикантів не тільки любов до музики та до музичного інструмента, а й спільний викладач Ф. Ф. Смерічка та їхня батьківщина, адже обидва гітаристи родом із Закарпаття.

Михайло Вігула – відомий гітарист та композитор, переможець та учасник численних міжнародних музичних конкурсів, фестивалів та майстер-класів, відвідав з концертами західну та центральну Україну, а також країни Європи. Головна місія діяча: популяризація української музики закордоном. У своїх композиціях зазвичай використовує елементи українського національного фольклору, проте більшість творів композитора належать до стилю джаз.

Ференц Бернат – гітарист-віртуоз, композитор, кандидат мистецтвознавства, учасник міжнародних фестивалів, конкурсів, відзначений дипломом Рекорда Гіннеса, преміями «ARTISJUS» (за вклад в музично-педагогічну діяльність Угорщини) та «Pro Cultura Minoritatum Hungariae» (за збереження та поширення національної культури Угорщини). Окрім класичної музики, до його репертуару входять ще композиції в стилі джаз, фламенко, народна музика різних країн та латиноамериканська музика.

Дует веде активну концертну діяльність, а саме щороку дає понад 40 концертних програм, виступаючи не тільки в Угорщині, а ще й у Словаччині та Хорватії. Записали 2 CD-альбоми:

«Магія Карпат» (2017) та «Подвійний Парафраз» (2012). Основним мотивом музичної творчості гітаристів-віртуозів є український мелос. Репертуар дуету різноманітний (велика кількість фантазій, обробок, варіацій та парафразів на теми українських національних (народних) мелодій, а також оригінальна музика та транскрипції української класики) (9).

Одним із найвідоміших дуетів сучасності є «DUO SEMPRE», у складі Арсена Асанова та Дарії Панасевич. Їх гра на гітарі характеризується високою чутливістю, а також чіткістю та виразністю музичних образів.

Арсен Асанов – класичний гітарист і композитор українського походження, родом з Мелітополя, лауреат великої кількості міжнародних гітарних конкурсів. Закінчив Харківський національний університет мистецтв по класу гри на гітарі у видатного професора Володимира Доценка. Окрім того, під час навчання співпрацював з такими талановитими викладачами, як Олександр Черкес, Олег Попітайленко та Віктор Паламарчук. Розвиваючи свою музичну кар'єру в Україні з 2008 по 2011 роки, працював викладачем факультету мистецтв Мелітопольського державного педагогічного університету та коледжу культури. Більшість його учнів стали лауреатами на гітарних конкурсах і фестивалях, а деякі з них зараз продовжують професійну кар'єру як виконавці. Його концертна програма досить різноманітна та включає етнічну музику, класичні і сучасні гітарні композиції, а також деякі авторські твори. Творчий доробок Арсена Асанова становить велику кількість робіт, серед яких мініатюри для гітари, сюїти та твори для гітарного дуету. Стиль виконавця характеризується поєднанням класичної гітарної музики з пальцевою технікою гри на гітарі – фінгерстайл.

З 2012 по 2016 навчався у професора Марко Тамайо та професора Маттіаса Зайделя «Universität Mozarteum» (Зальцбург, Австрія), отримав ступінь магістра та аспіранта з відзнакою. У грудні 2015 року вийшла збірка найкращих творів, написаних до 2014 року, «When the Time Stops». Тоді ж вийшов додатковий компакт-диск, записаний на «Тон-Студіо» (Мозартеум, Зальцбург). Будучи стипендіатом DAAD (Німецька служба академічних обмінів), Арсен з відзнакою закінчив магістратуру камерної музики у професора Єнса Вагнера

у «Hochschule für Musik und Theater Hamburg» (2018).

Дарія Панасевич – класична гітаристка, лауреат міжнародних гітарних конкурсів і фестивалів. Навчалася в Луцькому музичному училищі у вчителя Віктора Мішеніна, закінчила Волинський державний коледж культури і мистецтв (2007), а також Київський національний педагогічний університет імені М. П. Драгоманова (2011). Протягом періоду навчання в Україні, вона займалась у класі гітари Юрія Фоміна, який вніс величезний вклад у розвиток її виконавських навичок. Як сольна виконавиця, Дарія віддає перевагу гітарній музиці XIX століття (Н. Косте, Дж. К. Мерц, Дж. Регонді) та XX століття (М. Кастельнуово-Тедеско, М. Понсе, Дж. Родріго та ін.). У 2016 році отримала ступінь магістра в класі професора Марко Тамайо в «Universität Mozarteum», Зальцбург, Австрія. У період навчання випустила свій перший сольний альбом. Будучи стипендіатом DAAD (Німецька служба академічних обмінів), Дарія отримала ступінь магістра камерної музики у професора Єнса Вагнера у «Hochschule für Musik und Theater Hamburg» (2018).

Сьогодні дует «DUO SEMPRE» має на меті створення нового репертуару шляхом транскрипції класичних, барокових та сучасних геніальних музичних творів, таких як фортепіанна музика К. Дебюссі, А. Гінастера, клавесинна музика Дж. П. Рамо, Д. Скарлатті тощо. Окрім того дует має певну програму концерту, що складена з виразних епізодів репертуару оригінального гітарного дуету, творчої спадщини таких видатних композиторів, як М. Кастельнуово-Тедеско, Н. Косте, С. Асад, Л. Брауер та ін. Варто відмітити, що концертні програми включають і власні авторські твори, що є особливістю дуету.

Перший компакт-диск «Seven Rings» був записаний у «Ton und Video-Studio» в Зальцбурзі та був виданий у 2014 році. Новий компакт-диск «Dramatique», присвячений клавесинній музиці

XVIII століття, був записаний у «Hochschule für Musik und Theater» у Гамбурзі та виданий Aliso Records у 2018 році.

Арсен і Дарія успішно концертують та проводять майстер класи на різноманітних концертах та гітарних фестивалях, зокрема Нюрнберзькі дні гітари («Neuenburger Gitarrentage»), Брауншвейзькі дні гітари («Braunschweiger Gitarrentage»), Бременський фестиваль гітарного мистецтва («Bremen Guitar Art Festival»), Гамбурзький фестиваль гітари («Hamburg Guitar Festival») та Ольденбурзьке культурне літо («Kultursommer Oldenburg»). Востаннє Україну дует «DUO SEMPRE» навідав в березні 2018 року. Тоді гітарний дует навідав місто Луцьк з концертом у рамках українського туру гітаристів, де потішив слухачів винятковою майстерністю гри на гітарі та милозвучністю виконання композицій (1).

Серед гітарних дуетів, виконавці яких мають українське походження можемо виділити дует «The DUO», учасниками якого є Олексій Пилипів та Тім Скальські. Репертуар ансамблю налічує великий вибір музики багатьох стилів, включаючи іспанську, класичну, поп-музику, циганську, джазову, старовинну, вальс та інші, упорядковані відповідно до стилю гітарного дуету (2).

Висновки і перспективи подальших досліджень. Вплив гітарних дуетів на розвиток української культури та музичного мистецтва – вражає, адже дуети, як і інші ансамблі малих форм, в Україні та за її межами розвивають сучасне гітарне мистецтво, зберігаючи та поширюючи українські цінності та традиції у весь культурний світ. Серед перспективних напрямків дослідження – актуалізація історичних даних за рахунок наявності інших українських дуетів, а також розширення аналітичної інформації щодо наявності репертуару для гітарних дуетів. Предметного дослідження потребують й інші види ансамблів малих форм, а саме гітарні тріо та гітарні квартети.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Biography [En]. *Duo Sempre*. URL: <https://www.duosempre.com/bio/biography-en> (дата звернення: 25.12.2024).
2. Media – duo post prelude. *Duo Post Prelude*. URL: <https://duopostprelude.com/media> (дата звернення: 13.04.2024).
3. Бойко А. «Гітара в ансамблі» (дуети, тріо, квартети гітар). 2-ге вид. Київ, 2019. 104 с.
4. Бойко А. З репертуару дуету «Свіжий вітер» (твори для скрипки та гітари). Київ, 2014. 120 с.
5. Гітарний дует «містерія» – дітище Анатолія Коваленка. *УДПУ імені Павла Тичини | Уманський державний педагогічний університет імені Павла Тичини*. URL: <https://www.udpu.org.ua/news/hitarnyy-duet-misteriya-dityshche-anatoliya-kovalenka> (дата звернення: 15.04.2024).

6. Головна сторінка | Харківський національний університет мистецтв. URL: <https://num.kharkiv.ua/assets/img/structure/faculties/folk-instruments-of-ukraine/Tkachenko.pdf> (дата звернення: 18.10.2024).
7. Гриненко С. М. Гітарне мистецтво Миколаївщини в культурному просторі України кінця XX – початку XXI століття. Дис. доктора філософії за спеціальністю 025 – Музичне мистецтво. Київ, 2021. 223 с.
8. Гриненко С. М. Специфіка творів для гітари українських композиторів. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка*. Тернопіль: ТНПУ імені В. Гнатюка, 2018. № 2. Вип. 39. С. 12–17.
9. *ДЕРЖАВНЕ САМОВРЯДУВАННЯ УКРАЇНЦІВ УГОРЩИНИ*. URL: <https://ukrajinci.hu/language/uk/гурт-подвійний-парафраз/> (дата звернення: 25.12.2024).
10. Дует двох гітар – Палац культури міста Луцька. *Головна – Палац культури міста Луцька*. URL: <https://culture.lutsk.ua/news/1191-duet-dvoh-hitar-2> (дата звернення: 19.03.2024).
11. Кафедра народних інструментів : одеська національна музична академія. *Одеська національна музична академія*. URL: http://old.odma.edu.ua/ukr/structure/faculties/orchestral_faculty/folk_instruments/horoshavina (дата звернення: 25.09.2024).
12. Корнієнко Ю. С. ГИТАРА В МАЛИХ КОЛЕКТИВНИХ ФОРМАХ НА ТЕРЕНАХ УКРАЇНИ (КІНЕЦЬ XX СТОЛІТТЯ). Акадріні ВМ, 125.
13. Мартем'янова Амалия Володимирівна | ХНПУ імені Г.С. Сковороди. *Стартова | ХНПУ імені Г.С. Сковороди*. URL: <http://hnpu.edu.ua/uk/martemyanova-amaliya-volodymyrivna> (дата звернення: 14.10.2024).
14. Паламарчук В. Українська гітарна творчість та виконавство середини XIX – початку XX ст.: історико-генетичний та творчо-особистісний аналіз : дис. ... д-ра філософії : 025. Львів, 2023. 298 с.
15. Сметана С. Джазові композиції у творчості сучасних українських композиторів. *Наукові записки [Кіровоградського державного педагогічного університету імені Володимира Винниченка]*. Серія: педагогічні науки. 2012. № 112. С. 288–296.

REFERENCES:

1. Biography [En]. *Duo Sempre*. URL: <https://www.duosempre.com/bio/biography-en> (date of access: 25.12.2024).
2. Boyko A. (2014) Z repertuaru duetu «Svizhyi viter» (tvory dlia skrypky ta hitary) [From the repertoire of the Fresh Wind Duo (pieces for violin and guitar)] Kyiv, 120 [in Ukrainian].
3. Boyko A. (2019) «Hitora v ansambli» (duety, trio, kvartety hitar) [«Guitar in the Ensemble» (duets, trios, quartets of guitars)] 2nd ed. Kyiv, 104 [in Ukrainian].
4. DERZHAVNE SAMOVRIADUVANNIA UKRAINTSIV UHORSCHYNY [STATE SELF-GOVERNMENT OF UKRAINIANS IN HUNGARY] URL: <https://ukrajinci.hu/language/uk/гурт-подвійний-арафраз/> (accessed December 25, 2024) [in Ukrainian].
5. Duet dvokh hitar – Palats kultury mista Lutsk. Holovna – Palats kultury mista Lutsk [Duet of two guitars – Palace of Culture of Lutsk. The main building of the Palace of Culture in Lutsk] URL: <https://culture.lutsk.ua/news/1191-duet-dvoh-hitar-2> (accessed March 19, 2024) [in Ukrainian].
6. Hitarnyi duet «misteriia» – dityshche Anatoliia Kovalenka. UDPU imeni Pavla Tychyny | Umanskyi derzhavnyi pedahohichniy universytet imeni Pavla Tychyny [The guitar duo “Mystery” is the brainchild of Anatolii Kovalenko. Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University | Pavlo Tychyna Uman State Pedagogical University] URL: <https://www.udpu.org.ua/news/hitarnyy-duet-misteriya-dityshche-anatoliya-kovalenka> (accessed April 15, 2024) [in Ukrainian].
7. Holovna storinka | Kharkivskiy natsionalnyi universytet mystetstv. [Home | Kharkiv National University of Arts] URL: <https://num.kharkiv.ua/assets/img/structure/faculties/folk-nstruments-of-ukraine/Tkachenko.pdf> (accessed October 18, 2024) [in Ukrainian].
8. Hrynenko S. M. (2018) Spetsyfika tvoriv dlia hitary ukrainskykh kompozytoriv. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka [The Specificity of Works for Guitar by Ukrainian Composers. Scientific Notes of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University] Ternopil: TNPu named after V. Hnatiuk, No. 2. Issue 39. 12–17. [in Ukrainian].
9. Hrynenko S. M. (2021) Hitarne mystetstvo Mykolaivshchyny v kulturnomu prostori Ukrainy kintsia XX – pochatku XXI stolittia. Dys. doktora filosofii za spetsialnistiu 025 – Muzychne mystetstvo [Guitar art of Mykolaiv region in the cultural space of Ukraine in the late XX – early XXI century. Doctor of Philosophy in the specialty 025 – Musical Art] Kyiv, 223 [in Ukrainian].
10. Kafedra narodnykh instrumentiv : odeska natsionalna muzychna akademiia. Odeska natsionalna muzychna akademiia [Department of folk instruments : Odesa National Music Academy. Odesa National Music Academy] URL: http://old.odma.edu.ua/ukr/structure/faculties/orchestral_faculty/folk_instruments/horoshavina (accessed September 25, 2024) [in Ukrainian].

11. Kornienko, Yu. S. HITARA V MALYKh KOLEKTYVNYKh FORMAkh NA TERENAKh UKRAINY (KINETs KhKh STOLITTA) [Kornienko, Y. S. Guitar in small collective forms on the territory of Ukraine (the end of the twentieth century)] Akatrini VM, 125.

12. Martemianova Amaliia Volodymyrivna | KhNPU imeni H.S. skovorody. Startova | KhNPU imeni H.S. Skovorody [Martemianova Amalia Volodymyrivna | H.S. Skovoroda Kharkiv National University. Starting | H.S. Skovoroda Kharkiv National Pedagogical University] URL: <http://hnpu.edu.ua/uk/martemyanova-amaliya-volodymyrivna> (accessed October 14, 2024).

13. Media – duo post prelude. *Duo Post Prelude*. URL: <https://duopostprelude.com/media> (дата звернення: 13.04.2024).

14. Palamarchuk V. (2023) Ukrainska hitarna tvorchist ta vykonavstvo seredyny KhIKh – pochatku KhKh st.: istoriko-henetychni ta tvorcho-osobystisnyi analiz : dys. ... d-ra filosofii : 025. [Palamarchuk V. Ukrainian guitar creativity and performance of the mid-nineteenth – early twentieth centuries: historical, genetic and creative and personal analysis: PhD dissertation: 025.] Lviv, 2023. 298.

15. Smetana S. (2012) Dzhazovi kompozytsii u tvorchosti suchasnykh ukrainskykh kompozytoriv. Naukovi zapysky [Kirovohradskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Vynnychenka]. Serii: pedahohichni nauky. [Smetana S. Jazz compositions in the work of contemporary Ukrainian composers. Scientific notes [of Kirovohrad Volodymyr Vynnychenko State Pedagogical University]. Series: pedagogical sciences. № 112. 288–296.

УДК 7-028.26(045)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-29>

Максим ДЕМИДЕНКО

аспірант, викладач кафедри фотомистецтва та операторської майстерності, Харківська державна академія культури, вул. Конторська, 2, м. Харків, Україна, 61002

ORCID: 0000-0001-8021-2641

Бібліографічний опис статті: Демиденко, М. (2024). Особливості сюжетно-тематичної репрезентації проблеми національної ідентичності в сучасному історичному ігровому кіно України. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 239–247, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-29>

ОСОБЛИВОСТІ СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ПРОБЛЕМИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В СУЧАСНОМУ ІСТОРИЧНОМУ ІГРОВОМУ КІНО УКРАЇНИ

Метою статті є аналіз сюжетно-тематичної репрезентації проблеми національної ідентичності в сучасному історичному ігровому кіно України.

Методологія ґрунтується на принципах історизму та об'єктивності. Використані спеціальні методи аналізу: історико-хронологічний, метод періодизації, метод семіотичного аналізу.

Наукова новизна. У статті запропоновано актуальний погляд на сюжетно-тематичний репертуар сучасного українського історичного ігрового кіно. Проведено періодизацію за критеріями звернення до історичного часу та способу репрезентації історичного змісту художніми засобами кінематографічної мови.

Висновки. Історичний час в екранних наративах та репрезентація історії в ігровому кінематографі має різні типологічні моделі втілення на рівні сюжетно-тематичного репертуару. В ігровому кінорепертуарі України у контексті розглянутих нами кінострічок слід визначити типові жанрові ситуації, які є більш репрезентативними, ніж конкретні типи в традиційному таксономічному значенні. Серед них ключовими є наступні жанрові ситуації:

1) коли між історією і кіно є посередник (передусім, літературний твір), що регламентує моделі взаємодії екранного та літературного контекстів;

2) коли історія в кіно (у персоналогічній або узагальненій формі) присутня як самостійний та визначений «герой», що має усі належні ознаки дієвого персонажу;

3) коли минуле категоризоване за історичним масштабом та ракурсом; за допомогою відповідних прийомів репрезентації узгоджені дві форми часу: (а) історичного часу кіно-наративу та (б) екранного часу кіно-оповіді;

4) коли історія має власну форму існування, яка від самого початку визначає норми взаємодії між історичним фоном, ігровою риторикою та виражальними засобами репрезентації минулого.

Ключові слова: український кінематограф, візуальна мова кіно, національні образи та символи кінематографі України, історичне кіно, сюжетно-тематична репрезентація, національна ідентичність, етапи розвитку кіно, семіотичний аналіз.

Maksym DEMYDENKO

Postgraduate student, Lecturer at the Department of Photography and Cinematography, Kharkiv State Academy of Culture, 2 Kontorska Str., Kharkiv, Ukraine, 61002

ORCID: 0000-0001-8021-2641

To cite this article: Demydenko, M. (2024). Osoblyvosti siuzhetno-tematychnoi reprezentatsii problemy natsionalnoi identychnosti v suchasnomu istorychnomu ihrovomu kino Ukrainy [Peculiarities of the plot and thematic representation of the problem of national identity in contemporary historical feature films of Ukraine]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 239–247, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-29>

PECULIARITIES OF THE PLOT AND THEMATIC REPRESENTATION OF THE PROBLEM OF NATIONAL IDENTITY IN CONTEMPORARY HISTORICAL FEATURE FILMS OF UKRAINE

The purpose of this article is to analyze the thematic and plot representation of the issue of national identity in contemporary historical feature films of Ukraine

The methodology is grounded in the principles of historicism and objectivity. Specific methods of analysis employed include the historical-chronological method, the method of periodization, and the method of semiotic analysis.

Scientific novelty. This article presents a contemporary perspective on the plot and thematic repertoire of Ukrainian historical feature films. The periodization is structured based on criteria such as reference to historical periods and the methods of representing historical content through the artistic means of cinematic language.

Conclusions. Historical time in screen narratives and the representation of history in feature films exhibit diverse typological models of embodiment within the plot and thematic repertoire. In the context of the analyzed films, it is essential to identify typical genre situations in the Ukrainian feature film repertoire that are more representative than specific types in the traditional taxonomic sense. The key genre situations include the following:

1) when an intermediary (primarily a literary work) exists between history and cinema, regulating the models of interaction between cinematic and literary contexts;

2) when history in cinema (in either a personalized or generalized form) functions as an independent and defined "protagonist," possessing all the necessary attributes of an active character;

3) when the past is categorized by historical scale and perspective, and two forms of time are harmonized through appropriate representational techniques: (a) the historical time of the film narrative and (b) the screen time of cinematic storytelling;

4) when history assumes its own form of existence, which inherently establishes the norms of interaction between the historical background, cinematic rhetoric, and the expressive means of representing the past.

Key words: Ukrainian cinema, visual language of film, national images and symbols in Ukrainian cinema, historical films, plot and thematic representation, national identity, stages of film development, semiotic analysis.

Актуальність проблеми. Розглядаючи в цілому шлях розвитку українського кіно за більш ніж 30 років від проголошення Незалежності, дослідники виділяють різні періоди, які не могли не позначитися і на кіно історичному.

Спочатку це ніби спалах, викликаний отриманням безцензурного простору свободи, де, нарешті, можна відійти від радянських ідеологічних схем, підняти раніше недозволені теми, заявити і розкрити саме українську національну тематику. Далі починаються економічні складнощі, зрозумілі в плані історії реальної як період постколоніальний, коли майже все доводилося організовувати і переорганізовувати заново. Звісно, кіно, яке спочатку вимагає значних затрат і тільки потім, можливо, принесе прибуток, а можливо й ні, на цьому, другому етапі, опинилося в тяжкому стані.

Повільне відродження почалося на третьому етапі, з початку 2000-х років і вітчизняний кінематограф майже вийшов з пастки економічної але ледь не втрапив в пастку «новоколоніальну», у вигляді копродукції з російськими кіноробами, які протягували антиукраїнські меседжі, при цьому нерідко знімаючи фільми в Україні, з ведучими українськими акторами. З іншого боку, підйом економічний дозволяв створювати і притомне українське кіно, яке

покращувало свої технічні якості, в той же час, беручи приклади з європейських та американських кінострічок у створенні сюжетів і візуальній подачі матеріалу.

Четвертий період, на якому ми перебуваємо зараз, обумовлений своїми особливостями російській агресії проти України, анексією Криму і частини Донбасу, і, нарешті, жакливим повномасштабним вторгненням. В середині цього періоду теж є «розкол», бо якщо протягом 2014–2021 років українське кіно знімалося, знаходило кошти, а подекуди й цікаві ідеї, то з 2022 року усе набагато ускладнилося, а гучні прем'єри завдячують фільмам, які були зняті раніше але їх вихід в український прокат, за зрозумілими причинами, відтермінувався.

Особливості цих чотирьох означених періодів безпосередньо впливали на розвиток історичного кіно але на цьому проблема класифікації всередині самого жанру, не завершується. На наш погляд, особливість жанру полягає в базовому понятті – історичне. В досліджуваній період історико-тематично українське кіно зверталося до наступних періодів і тем: Княжа доба, період козаччини, українське 18–19 століття, період УНР, підрадянська Україна, Друга світова війна, в якій окремим напрямом постає історія і боротьба УПА і, нарешті, період так

званої «відлиги», який в українському середовищі пов'язаний з темою дисидентства.

Означений розподіл і взятий нами за основний класифікаційний принцип, який стане приводом для розгляду генези кожного з означених тематичних напрямків. В контексті винесеної у заголовок проблеми ми вважаємо за необхідне зосередитись на перших двох сюжетно-тематичних напрямках, які окреслюють історичні періоди княжої доби та історії українського козацтва.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

За останні десятиліття питання історичного жанру в кінематографі України посіло достатньо помітне місце у дослідженнях кінознавців, культурологів та істориків кіно. Оскільки історичне кіно саме по собі становить комплексну проблему, що має чимало окремих дослідницьких напрямів та акумулює різноманітні суб'єктивні (вужько окреслені та конкретизовані) інтереси вчених, ми вважаємо за необхідне зосередитись тих роботах, що безпосередньо стосуються винесеної у заголовок проблематики.

У такому контексті, проведений нами аналіз стану дослідженості питання дозволяє виділити декілька актуальних проблемних груп, які на наш погляд, становлять сьогодні основне підґрунття для розв'язання завдань нашого дослідження.

В якості центрального напрямку назвемо теоретичні та концептуальні праці дослідників історії українського кіно, які формують підвалини проблематики як своєрідного культурного феномену. Серед таких робіт відмітимо, у першу чергу, праці О.Брюховецької (Брюховецька, 2012).

Важливою складовою історіографії питання є кінознавча публіцистика та арт-критика, яку не можна оминати увагою, ані на рівні джерельної бази, ані в якості частини історіографічного масиву. Сфера кіно потребує публіцистичного супроводу і це також стає природною властивістю кінематографічних студій. Досить часто висловлені в публіцистичному форматі інтерпретації, оцінки та ракурси осмислення проблеми стають, попре свою природну поверховість та відсутність глибини наукового аналізу, своєрідним «барометром» соціального значення того чи іншого аспекту проблеми. Саме цим зумовлено наша увага до зазначеного типу

досліджень, серед яких виділимо роботи таких відомих дослідників як І. Грабович (Грабович, 2020), О. Стрельбицька (Стрельбицька, 2019), А. Капралова (Капралова, 2022), Л. Брюховецька (Брюховецька, 2003).

Насамкінець, вважаємо за необхідне згадати власні публікації, які є основою як для історіографічного аналізу проблеми у контексті зарубіжного дискурсу кінознавства (Демиденко, 2022), так і щодо дослідження універсальних аспектів у концептуальному баченні нашої проблеми (Демиденко, Мархайчук, 2024).

Метою дослідження є аналіз сюжетно-тематичної репрезентації проблеми національної ідентичності в сучасному історичному ігровому кіно України.

Виклад основного матеріалу дослідження. *Кіно про Княжу добу: національна ідентичність в контексті візуальної рефлексії ігрового кіно.* Одразу зазначимо, що цей сегмент є найменш розробленим в означений період. Назвемо причини які, на наш погляд, пояснюють таку ситуацію: складність з сценарним матеріалом, складність з історичними реконструкціями цього віддаленого періоду, слабка матеріально-технічна база для опанування таким непростим історичним матеріалом. Не можна тут не зазначити і вплив попереднього радянського періоду. Княжа доба саме української державності викликала цілком зрозумілі побоювання у радянських кінофункціонерів та цензорів. У той же час фільми про «російське середньовіччя» періодично знімалися, причому, звично для колоніального мислення, експропріювалися і українська історія, коли «руське» ототожнювалося з «російським» і тому «російською історією» об'являлося правління руських київських князів, наприклад Володимира Хрестителя і Ярослава Мудрого.

Напрацьованою ставала і сценарна схема подібних сюжетів, яка бере свої початки ще в тоталітарні 1930-ті роки. Руські князі, згідно цій схемі, боролися «на два фронти», знаходячись у протистоянні як до сильних своєю масою кочовиків, так і до хитрих та підступних «західних володарів». Зрозуміло що така схема була набутком епохи «залізної зависи», і давня історія підганялася під протистояння СРСР країнам НАТО на чолі з США, а також (починаючи з 1960-х років) і Китаю.

Частково ця схема, разом з іншими «родовими плямами» радянського кінематографу, позначилася і на українському кінофільмі «Данило – князь Галицький» (1987). Це і небагатий на оригінальні ідеї сценарій, і бідний «репертуар» історичного антуражу для відображення цієї епохи, наявний на Одеській кіностудії, і обмеженість економічна, що завжди особливо позначається на батальних сценах, які є в цьому фільмі. В якомусь плані, у виробництві, це сімейний фільм, оскільки сценаристом став відомий на той час письменник Олесь Лупій, а режисером його рідний брат Ярослав Лупій. Вони обоє з родини, яка постраждала від радянських репресій саме за участь у визвольних змаганнях, тобто за допомогу УПА. І їм першим вдалося зняти історичне кіно про Галицьке князівство, поставлене за оригінальним сценарієм, а не екранізацію класики (про що мова буде йти нижче).

Так, за це вони заплатили звичну у радянському українському кіно, «ціну». Головну роль, тобто князя Данила, зіграв саме російський актор, замість первинно відібраного відомого українського актора І. Гаврилюка (Христан, 2021, с. 13). Знову головною поставала зовнішня загроза, яку уособлюють монголи. А із західного боку плете свої інтриги Римський папа, який хоче м'якою силою захопити «слов'янські території». Однак досвідчений український глядач, який теж добре усвідомлював старі нав'язливі ідеологічні сцени, відчував у фільмі і зародки незалежного духу. Вже не всі європейські володарі у фільмі несли «маску» загрози, навпаки, українські землі за сюжетом явно тяжіють до Європи і знаходять відгук у сусідів-європейців. У фільмі звучала музика українського композитора Володимира Губи, а в фіналі виконувалася пісня на вірші Дмитра Павличка, яка на фоні битви із загарбниками і за своїм музичним строєм давала відчуття духовного українського гімну.

Лінія, намічена фільмом 1987 року, аж у 2018 році була підхоплена режисером Тарасом Химичем у фільмі «Король Данило». В історичній основі фільм виявився більш близьким до фактів, зокрема показана активне протистояння князівській владі з боку галицького боярства, спроба князя Данила сполучитися у союзі з німецьким лицарством (Христан, 2021, с. 19).

Проте, режисер, який пройшов звичайних шлях молодих українських початківців, фільмуючи кліпи, а згодом створивши непогані історико-документальні стрічки, не справився з масштабом костюмно-батального історичного фільму. Критика відзначила і дірки в сценарії, і слабкі діалоги, і невиразну акторську гру. З авторських режисерських прийомів критика відмічає відомий монтажний принцип, коли якась сцена подається через короткий спалах з уповільненою дією (Грабович, 2020). У результаті, фільм пройшов незначною кількістю екранів і залишився майже непоміченим.

Пітер Воллен пояснює цю дилему у статті «Знаки і значення в кіно (2019 р.)» на прикладі дискусій щодо «авторського кінематографу», пов'язаного з історичними жанрами. Він наголошує на тому, що традиція сприйняття авторського символізму диктує за взірць «образ режисера з відкритими мистецькими прагненнями та повним контролем над своїми фільмами», які при цьому звертаються до глядача від імені «реальної» історії.

Така модель, на його думку, у вираженні символів художньої мови кіно формалізує авторство режисера, який часто «не виходить за межі перформансу, транспонування в особливий комплекс кінематографічних кодів і каналів уже існуючого тексту: сценарію, книги чи п'єси». Іншими словами, історія переказана двічі або тричі віддаляється від та подій але наближується до авторської ідентичності (символи стають не, умовно кажучи, «історичними», а суб'єктивно авторськими) (Wollen, 2019, с. 566).

Таку модель ми спостерігаємо на прикладі кінострічки «Захар Беркут» (2019 р.). Історичний український блокбастер, який узяв за основу невмирущу класику Івана Франка. Час кардинально змінився, радянську ідеологію замінив принцип ринку, в якому кіно повинно приносити прибуток але, як не дивно, деякі речі залишилися незмінними, наприклад запрошення зарубіжних акторів на провідні ролі українських персонажів.

Фільм є копродукцією Україна–США. Дуже відомий в Україні актор і режисер Ахтем Сеїтаблаєв запросив до співпраці маловідомого у Сполучених Штатах актора і режисера Джона Вінна, який проте має прямі зв'язки з американською кінодистрибуцією (Джон Вінн). Далі теж

пішло за схемою «прибутковості» за помірну ціну кіновиробництва. Головні ролі, в результаті, знову дісталися не українцям, а американцям, зокрема Захара Беркута зіграв голлівудський «пенсіонер» Роберт Патрік якого, правда, ще пам'ятають за харизматичною роллю незнищеного робота-вбивці у культовому «Термінаторі-2». Фільм повністю знімався англійською мовою і тільки потім отримав українську звукову доріжку. Треба сказати, що така стратегія частково зіграла свою роль у зарубіжному прокаті, фільм для прямого прокату або «вторинного», тобто на різних носіях, закупили чимало країн світу.

Та головне, на стрічку масово пішов український глядач, в результаті чого на той період вона увійшла до найбільш касових фільмів, більш того, виявилася єдиним «серйозним» фільмом, бо конкуренцію за прокатною виручкою йому складала комедія і повнометражний вітчизняний мультфільм. Автори фільму пояснюють таку ситуацію саме тим, що вони не стали «змагатися» з іншою класикою у світі кіно – екранізацією «Захар Беркут» (1971) режисера Леоніда Осики. Фільм Л. Осики відтворював особливості «поетичного кіно», а кінопостановка А. Сеїтаблаєва зверталася до пригодницько-батального аспекту, який дійсно присутній і в першотворі І. Франка, хоча не є основним в класичній повісті.

Хоча від порівняння все одно звільнитися не вдалося, що розділило і критику і глядачів. Перші більшою мірою обережно критикували (Грабович, 2020), другі переважно хвалили (Стрельбицька, 2019). Стосовно А. Сеїтаблаєва, то він таким чином визначив свою головну режисерську місію у цьому кінотворі: «Для мене головне, щоб глядач не залишився байдужим і щоб кожен знайшов щось своє в цьому фільмі – або любов до Батьківщини, або підтвердження того, що зв те, що тобі дороге, варто боротися» (Сеїтаблаєв, 2024).

Україна козацька у парадигмі національного символізму. Козацька тематика займає особливе місце в українській культурі, бо стала базовою основою для української національної самоідентифікації. Відповідно, і в кінематографі навіть у найскрутніші часи вона не зникла повністю, це твердження вірно і для досліджуваного нами періоду. Оскільки козацька фільмографія є надто розлогою, ми зупинимось на

тих цікавих й важливих напрямках у вітчизняному кіно, які вона репрезентує.

Почнемо з минулої класики, бо і фільм «Гетьманські клейноди» (1993) був поставлений вже класиком вітчизняного кінематографа Леонідом Осикою, із видатними акторами, такими як Лесь Сердюк, Костянтин Степанков, Борис Хмельницький. На жаль, скудні фінанси, застаріла техніка і плівка привели до того, що в цілому фільм вийшов надто темним у зображенні, з тьмяною колористикою, а подекуди й з не дуже якісним зображенням, що взагалі було характерним для так званого «кооперативного» кіно.

Проте досвідчений режисер зробив максимальні зусилля, щоби цей брак перетворити на художню особливість фільму. Бо й час у романі забороненого в радянський час українського письменника Богдана Лепкого «Крутіж», за яким знято фільм, є «темним». Це початок так званої Руїни, коли одна частина української старшини намагалася продовжити розбудову козацької держави, а інші українці зрадили цим ідеалам. Фільм, на наш погляд, орієнтується на режисерсько-акторський варіант кіно, де важливим є не пригоди та екшн, а головні меседжі. І виходить, що Л. Осика вже на початку розбудови Незалежності, тривожать перспективи, навіяні історичними аналогіями. Центральним «повідомленням» у цьому кіно виглядає монолог у виконанні завжди харизматичного актора Б. Хмельницького, що зіграв роль українського шляхтича-«відступника» Заграви: «А що таке Україна? Віз, багатством повний, але колеса в різні боки крутяться... Усі народи до купи збираються, а ми навпаки» (Художній фільм, 1993). Саме через складну історичну атмосферу і непрості питання, підняті у літературному творі й екранізації, тьмянний колорит картини відповідає її основному і зовнішньому і внутрішньому настрою.

Узагалі, початок становлення новітнього українського кінематографа, розтягнутий через економічні складнощі, зіштовхнувся з новими реаліями. І не завжди це зіштовхнення виходило на користь. Так, на відміну від фільму Л. Осики, не зміг вивести своє кіно на належний рівень ще один класик українського кіно, Микола Мащенко. Ще в 1990-ті він задумав зняти амбітний проєкт, нарешті зафільмувати

правдиву історію Богдана Хмельницького. Бо до цього український режисер знімав фільм, присвячений Богдану і його повстанню, аж в 1930-ті роки. Це був Ігор Савченко з фільмом «Богдан Хмельницький», який вийшов на екрани у воєнному 1941 році. Окрім того, в 1999 році, в тому числі і на екрани України, вийшов фільм польського класика Єжи Гофмана «Вогнем і мечем», і чимало українців були не дуже вдоволені, як там показані козаки, Богдан Хмельницький і його союз з татарами.

У планах М. Мащенка було створення серіалу аж на 24 серії, щоби об'ємно і масштабно показати історичний час і постать гетьмана. Однак величними задумами завадило масштабне безгрошів'я, в результаті, сценарій скорочувався, зйомки фільму періодично зупинялися, від серіального формату довелося відмовитися. У назві фільму «Богдан Зиновій-Хмельницький» (перша серія була випущена в 2003 році, проте вийшов на екрани як повнометражний фільм 2006 року) відчувається діалог і дискусія з старим кінотвором І. Савченком, у кадрах – намагання позмагатися з Єжи Гофманом.

На жаль, ні в першому, ні в другому випадках, на нашу думку, ця спроба не вдалася. Навпаки, проявилися старі радянські підходи до створення кіно, що позначилося і на спрощених підходах у зображенні ворогів-«ляхів» та в ідеалізації своїх, у неквапному розвитку подій, до того ж у фільмі не склався сильний акторський ансамбль. Відома українська кінознавиця Лариса Брюховецька справедливо зазначила претензії молодого кіноглядача до фільму М. Мащенка: «Костюми після битви залишаються новенькими і неушкодженими, сюжет невпорядкований, жіночі постаті, кажучи м'яко, не дуже виразні» (Брюховецька, 2003, с. 29). При цьому Л. Брюховецька намагається підтримати жанр українського вітчизняного кіно, тому, на її думку, режисер ставив перед собою завдання відійти від теми поразок і показати козацьку звитягу, а батальні сцени, відзняті кінооператором С. Борденюком, заслуговують на похвалу.

Говорячи про класиків української кінорежисури, наостанок звернемося до фільму Ю. Ілленка «Молитва за гетьмана Мазепу». І одразу зазначимо, що цей фільм кардинально відрізняється від інших кінотворів. Хоча фільмувався у ті ж скрутні часи, так саме потерпав

від недофінансування, не міг пробитися в українській масовий кінопрокат. В результаті у фестивальному варіанті фільм вийшов на екрани 2001 року, у 2008–2010 роках відбулися остаточний монтаж і зроблено багатоканальний звук. Із суттєвих змін – авторський закадровий голос самого режисера, який не тільки коментує історичні події але й розповідає про тяжкий шлях фільму до глядача.

Проте усе це формальні речі, які не пояснюють того факту, що Ю. Ілленко у цьому останньому фільму свого життя залишається апологетом українського поетичного кіно. Кіно, яке залишилось у минулому, і тільки Ю. Ілленку було під силу утримати його до початку XXI століття. Мова фільму не тільки поетична, вона алегорична і ніби складається з безлічі окремих естетичних шарад, які без згаданого авторського тексту часто неможливо не тільки інтерпретувати але навіть зрозуміти про що йдеться мова. З одного боку, ми погоджуємося з висловом Л. Брюховецької про те, що «ігрове кіно – це не ілюстрація історичних подій, а візія художника, візія ж спирається на політ фантазії» (Брюховецька, 2003, с. 37). Однак так саме можемо погодитися з кінознавицею у остаточному твердженні, що фільм у підсумку викликає відразу, настільки він перенасичений алюзіями, візіями, ілюзіями.

Неоднозначно звучить і погляд на фільм Ю. Ілленка від представниці молодого покоління кінознавців Анастасії Капралової. У відповідь на такий алогічний кінотвір вона пропонує алогічний принцип оцінювання: «...ця стрічка подекуди настільки погана, що від того лише ще краще» (Капралова, 2022). На думку дослідниці, фільм навіть не можна порівнювати з іншими стрічками поетичного кіно, настільки він вийшов авторським і унікальним. Попри це, навіть пересічний глядач, якщо він витримає це катування алегоріями від режисера, зможе побачити, що головна лінія фільму – це боротьба Івана Мазепи з імперською Росією, яка на тому дикому просторі, де вистачало жорстокості від всіх сторін, виявилася самою дикою і нелюдською.

Хоча Ю. Ілленко і намагався закрити тему поетичного кіно своєю стрічкою, та він у цьому виявився неодиноким. На початку XXI століття це зробив ще один, на той момент молодий режисер, Олесь Санін, випустивши фільм

«Мамай» (2003). Таке звернення молодого режисера до стилістики поетичного кіно обумовлено і власними захопленнями історією України й кобзарством і грою на бандурі і, звісно, навчанням у майстерні вже згаданого вище Л. Осики. Одразу після виходу фільму О. Санін заявляв: «Я намагаюся продовжити українське кіно в розумінні того Справжнього, що в ньому було, прагну навчитися у нього, в його великих майстрів отого Справжнього» (Санін, 2003). Відповідно, під час роботи над фільмом, О. Санін не тільки був режисером але й сценаристом, а також долучався до музичного оформлення у фільмі (Мамай, 2023).

Музика взагалі у даному разі відіграла одне з центральних значень у фільмі, адже сюжет фільму будувався на козацькому пісенному епосі, центральним мотивом стала «Дума про трьох братів азовських», другим мотивом зв'язків нашої культури з близькосхідною, постають татарські мелодії. Тому є навіть окреме наукове дослідження, присвячене музиці у фільмі «Мамай», її ролі у створенні художнього строю усього кінотвору. Прочитано це, на наш погляд, дуже влучне твердження: «Візуальний та музичний тексти постають як два світи, що стали основою діалектичного світосприйняття образної дуосфери кінофільму» (Бреславець, 2012, с. 168).

Глибокий розбір «Мамая» належить кінознавиці Ользі Брюховецькій. Вона надає оригінальний образ, немов ця стрічка відзнята як документальний фільм про 16 століття. Однак, за словами О. Брюховецької, це особлива документалістика, яка полягає не в реалістичності окремих деталей і навіть персонажів, а у відображенні сутності двох культур – української і татарської, які знаходять спільні перетини і спільну мову якщо у взаєминах між ними панує любов (Брюховецька, 2003, с. 39, 41).

Прикметно, що саме в «Мамаї» зіграв свою першу, нехай і епізодичну роль молодого татарина А. Саїтаблаєв, про якого вже йшла мова в нашому дослідженні. З 2018 року у А. Саїта-

блаєва в розробці знаходилася тема військового союзу козаків і татар проти московитського війська в 17 столітті. Був повністю написаний сценарій під назвою «Конотопська битва», вже обиралися місця для натурних зйомок епічного кінополотна, проте велике російське вторгнення перекреслило усі плани. Тим не менш, козацька тематика в кіно продовжує розвиватися і почасти присутня й у наступному кіно-історичному колі.

Висновки і перспектива подальших досліджень. Історичний час в екранних нарративах та репрезентація історії в ігровому кінематографі має різні типологічні моделі втілення на рівні сюжетно-тематичного репертуару. Дослідження зазначеного аспекту проблеми потрібно для того, аби відрізнити різноманітні форми присутності історичного минулого в кіно від власне історичного жанру як носія ідентичного художнього коду.

На наш погляд, в ігровому кінорепертуарі України у контексті розглянутих нами кінострічок слід визначити типові жанрові ситуації, які є більш репрезентативними, ніж конкретні типи в традиційному таксономічному значенні. Серед них ключовими є наступні жанрові ситуації:

1) коли між історією і кіно є посередник (передусім, літературний твір), що регламентує моделі взаємодії екранного та літературного контекстів;

2) коли історія в кіно (у персонологічній або узагальненій формі) присутня як самостійний та визначений «герой», що має усі належні ознаки дієвого персонажу;

3) коли минуле категоризоване за історичним масштабом та ракурсом; за допомогою відповідних прийомів репрезентації узгоджені дві форми часу: (а) історичного часу кіно-нарративу та (б) екранного часу кіно-оповіді;

4) коли історія має власну форму існування, яка від самого початку визначає норми взаємодії між історичним фоном, ігровою риторикою та виражальними засобами репрезентації минулого.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Бреславець Г. Особливості музичної драматургії А. Загайкевич (на матеріалі музики до кінофільму «Мамай»). *Культура України*. 2012. Вип. 38. С. 166–174.
2. Брюховецька Л. Богдан Зиновій Хмельницький. *Кіно-Театр / Києво-Могилянська академія*. 2003. № 3. С. 28–29.

3. Брюховецька Л. Давня і сучасна Україна в кіно Польщі / Лариса Брюховецька. Кіно-Театр / Києво-Могилянська академія. 2016. № 3. С. 15–18.
4. Брюховецька Л. Контroversійне кіно. Кіно-Театр / Києво-Могилянська академія. 2003. № 2. С. 36–37.
5. Брюховецька Л. Мамай. Кіно-Театр / Києво-Могилянська академія. 2003. № 4. С. 38–42.
6. Брюховецька О. Українське поетичне кіно в контексті національного питання в СРСР. *Наукові записки НаУКМА. Теорія та історія культури*, 2012. № 127. С. 40–45.
7. Грабович І. Суперечливе та сюрреалістичне українське кіно грудня-січня 2020 року. *ДетекторМедіа*. 6.02.2021 / URL: <https://is.gd/Th1Uv9> (дата звернення: 20.12.2024).
8. Демиденко М. В., Мархайчук Н. В. Візуальна репрезентація історичного простору в українському ігровому кіно (2000–2020 рр.). *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Напрямок: культурологія* : зб. наук. пр. / Рівнен. держ. гуманітар. ун-т, Ін-т культурології, Нац. акад. мистецтв України. Рівне, 2024. Вип. 48. С. 256–264.
9. Демиденко М. (2022). Національні образи та символи у візуальній мові українського кінематографа в роботах зарубіжних дослідників. *Збірник наукових праць СУЧАСНЕ МИСТЕЦТВО*, (18), 141–150.
10. Джон Вінн (John Wynn). Фільмографія режисера, сценарні твори, акторська робота / URL: <https://ua.kinorium.com/name/5007646/?page=1> (дата звернення: 20.12.2024).
11. Єпик Д. Реалізація принципу історичної достовірності в українському кінематографі ХХІ ст. *Культурологічний альманах*. 2024. № 2. С. 351–358.
12. Капралова А. Про Мазепу з любов'ю: розбираємо провокативну класику Юрія Ілленка. *Пломінь*. 27.06.2022 / URL: <https://plomin.club/mazera/> (дата звернення: 20.12.2024).
13. Мамай. Довженко-Центр. 2023 р. / URL: <https://dovzhenkocentre.org/top-100/mamai/> (дата звернення: 20.12.2024).
14. Олесь Санін: Хто боїться Мамай? Українська правда. 3.03.2003 / URL: <https://www.pravda.com.ua/rus/articles/2003/03/3/4371854/> (дата звернення: 20.12.2024).
15. Сеїтаблаєв А. «Я відкрив для себе багато емоцій всередині «Захара Беркута» / URL: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2796421-seitablaev-a-vidkriv-dla-sebe-bagato-emocij-vsередini-zahara-berkuta.html> (дата звернення: 20.12.2024).
16. Стрельбицька О. Рецензія на фільм «Захар Беркут». URL: <https://www.kinofilms.ua/news/19372/> (дата звернення: 20.12.2024).
17. Христан Н. «Князь Данило» vs «Король Данило»: кінообраз Данила Романовича в українському культурному просторі. *Історичні і політологічні дослідження*. 2021. № 2. С. 11–19.
18. Художній фільм «Гетьманські клейноди» (1993 р.) / URL: <https://www.youtube.com/watch?v=81XafdWq378> (дата звернення: 20.12.2024).
19. Wollen, P. Signs and Meaning in the Cinema. Bloomsbury Publishing. In Patrick Colm Hogan (ed.), *The Cambridge Encyclopaedia of the Language Sciences*. Cambridge, U.K: Cambridge University Press. 2019. P. 367–368.

REFERENCES:

1. Breslavets H. (2012). Osoblyvosti muzychnoi dramaturhii A. Zahaikevych (na materialy muzyky do kinofilmu «Mamai») [Peculiarities of musical dramaturgy by A. Zagaykevich / based on the music for the film «Mamai»]. *Kultura Ukrainy*, 38, 166–174. [in Ukrainian].
2. Briukhovetska L. (2003). Bohdan Zynovii Khmelnytskyi [Bohdan Zynoviy Khmelnytsky]. *Kino-Teatr / Kyievo-Mohylianska akademiia*, 3, 28–29. [in Ukrainian].
3. Briukhovetska L. (2016). Davnia i suchasna Ukraina v kino Polshchi. [Ancient and Modern Ukraine in Polish Cinema]. *Kino-Teatr / Kyievo-Mohylianska akademiia*, 3, 15–18. [in Ukrainian].
4. Briukhovetska L. (2023). Kontroversiine kino [Controversial Cinema]. *Kino-Teatr / Kyievo-Mohylianska akademiia*, 2, 36–37. [in Ukrainian].
5. Briukhovetska L. (2003). Mamai [Mamai]. *Kino-Teatr / Kyievo-Mohylianska akademiia*, 4, 38–42. [in Ukrainian].
6. Briukhovetska, O. (2012). Ukrainske poetychne kino v konteksti natsionalnogo pytannia v SRSR [Ukrainian poetic cinema in the context of the national question in the USSR]. *Naukovi zapysky NaUKMA. Teoriia ta istoriia kultury*, 127, 40–45. [in Ukrainian].
7. Hrabovych I. (2020). Superechlyve ta siurrealistyчне ukrainske kino hrudnia-sichnia 2020 roku [Controversial and surreal Ukrainian cinema of December-January 2020]. *DetektorMedia*. 6.02.2021. Retrieved from: <https://is.gd/Th1Uv9> (data zvernennia: 20.12.2024). [in Ukrainian].

8. Demydenko M., Markhaichuk N. (2024). Vizualna reprezentatsiia istorychnoho prostoru v ukrainskomu ihrovomu kino (2000–2020 rr.). [Visual representation of historical space in Ukrainian feature films (2000–2020)]. *Ukrainska kultura: mynule, suchasne, shliakhy rozvytku*, 48, 256–264. [in Ukrainian].
9. Demydenko M. (2022). Natsionalni obrazy ta symvoly u vizualnii movi ukrainskoho kinematohrafa v robotakh zarubizhnykh doslidnykiv. [National images and symbols in the visual language of Ukrainian cinema in the works of foreign researchers]. *SUCHASNE MYSTETSTVO*, (18), 141–150. [in Ukrainian].
10. Dzhon Vinn. Filmohrafiia rezhysera, stsenarni tvory, aktorska robota [John Wynn. Filmography of the director, screenplays, acting work]. Retrieved from: <https://ua.kinorium.com/name/5007646/?page=1> [in Ukrainian].
11. Yepyk, D. V. (2024). Realizatsiia pryntsyphu istorychnoi dostovirnosti v ukrainskomu kinematohrafi XXI st. [Implementation of the principle of historical authenticity in Ukrainian cinema of the 21st century]. *Kulturolohichniy almanakh*, 2, 351–358. [in Ukrainian].
12. Kapralova A. (2022). Pro Mazepu z liuboviu: rozbyraemo provokatyvnu klasyku Yurii Illienka. Plomin. [About Mazepa with love: analyzing the provocative classic of Yuri Illenko]. Retrieved from: <https://plomin.club/mazepa/> [in Ukrainian].
13. Mamai. Dovzhenko-Tsentr (2023). [Mamai. Dovzhenko-Center] Retrieved from: <https://dovzhenkocentre.org/top-100/mamay/> [in Ukrainian].
14. Oles Sanin: Khto boitsia Mamaia? (2023) [Oles Sanin: Who is afraid of Mamaia?] *Ukrainska pravda*. Retrieved from: <https://www.ppravda.com.ua/rus/articles/2003/03/3/4371854/> [in Ukrainian].
15. Seitablaiev A. (2024). «Ya vidkryv dlia sebe bahato emotsii vseredyni «Zakhara Berkuta» [Seitablaiev: «I discovered many emotions inside «Zakhar Berkut»] Retrieved from: <https://www.ukrinform.ua/rubric-culture/2796421-seitablaiev-a-vidkryv-dla-sebe-bagato-emocij-vseredyni-zahara-berkuta.html> [in Ukrainian].
16. Strelbytska O. (2019) Retsenziia na film «Zakhar Berkut». [Review of the film “Zakhar Berkut”]. Retrieved from: <https://www.kinofilms.ua/news/19372/> [in Ukrainian].
17. Khrystan N. (2021). «Kniaz Danylo» vs «Korol Danylo»: kinoobraz Danyla Romanovycha v ukrainskomu kulturnomu prostori. [“Prince Danylo” vs “King Danylo”: the cinematic image of Danylo Romanovych in the Ukrainian cultural space]. *Istorychni i politolohichni doslidzhennia*, 2, 11–19. [in Ukrainian].
18. Khudozhnii film «Hetmanski kleynody» (1993 r.) [Feature film “Hetman’s Jewels” (1993)] Retrieved from: <https://www.youtube.com/watch?v=81XAfDWq378> [in Ukrainian].
19. Wollen, P. (2019). Signs and Meaning in the Cinema. Bloomsbury Publishing. In Patrick Colm Hogan (ed.), *The Cambridge Encyclopaedia of the Language Sciences*. Cambridge, U.K: Cambridge University Press. pp. 367–8.

УДК 745.52:908) (477) (091)

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-30>

Анастасія КРАВЧЕНКО

доктор мистецтвознавства, доцент, заступник завідувача відділу теорії та історії культури, Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України, вул. Євгена Коновальця, 18-Д, м. Київ, Україна, 01133;

доцент кафедри музичного мистецтва, Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, вул. Лаврська, 9, корп. 15, м. Київ, Україна, 01015

ORCID: 0000-0001-6706-7937

Бібліографічний опис статті: Кравченко, А. (2024). Семіотика театрального і кінотексту в медіальних проєкціях дигітальної культури. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 248–255, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-30>

СЕМІОТИКА ТЕАТРАЛЬНОГО І КІНОТЕКСТУ В МЕДІАЛЬНИХ ПРОЄКЦІЯХ ДИГІТАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ

Актуальність. Дослідження театральних та кінематографічних текстів культури у контексті осмислення семіотичної природи крипто-арту, що виник на стику мистецтва і технологій, традиційних і цифрових кодів культури у процесах їх медіа-конвергенції, становить актуальний дискурс культурологічних студій.

Мета статті полягає у аналізі медіальних проєкцій як способів семіотичної репрезентації й трансляції змістів театральних текстів та кінотекстів у дигітальному просторі культури.

Методологія роботи ґрунтується на використанні структурно-функціонального, інтермедіального, культурологічного аналізу.

Наукова новизна пов'язана із осмисленням інтермедіальності текстів кінострічок та театральних вистав як якості їх семіотичної природи у нових ракурсах синтаксичного і прагматичного вимірів організації полікодової цілісності (від «старих» до «нових» інтермедіумів) та комунікативної специфіки трансляції змістових наративів медіальними каналами сприйняття.

Висновки. Дослідження семіотики театральних текстів та кінотекстів у медіальних проєкціях арт-блокчейну виявляє інтенсифікацію процесів інтеграції мовних кодів традиційної академічної культури та дигітального середовища. Простежена еволюція рецептивного досвіду – від колективного до персоналізованого на основі інтерактивної взаємодії глядачів з контентом. Висвітлено еволюцію мистецького досвіду, що в цифрову епоху проявляється у створенні нових інтермедіальних форматів, які інтегрують художні елементи та технології арт-блокчейну, віртуальну, доповнену реальність, штучний інтелект, соціальні медіа, інтерактивні платформи та інші цифрові інструменти. Спостережено формування нових типів креативного самовираження на стику інтерсеміотичних проєкцій художніх і технічних мовно-знакових кодів культури, що впливають на моделювання нової комунікативної парадигми у дигітальному просторі культури XXI століття.

Ключові слова: кінотекст, семіотика кіно, театральна культура, театр, коди культури, дигітальна культура, арт-блокчейн.

Anastasiia KRAVCHENKO

Doctor of Study of Arts, Associate Professor, Deputy Head of the Department of Theory and History of Culture, Modern Art Research Institute of the National Academy of Arts of Ukraine, 18-D Ye. Konovaltsa Str., Kyiv, Ukraine, 01133;

Associate Professor at the Department of Musical Art, National Academy of Culture and Arts Management, 9 Lavrska Str., bldg. 15, Kyiv, Ukraine, 01015

ORCID: 0000-0001-6706-7937

To cite this article: Kravchenko, A. (2024). Semiotyka teatralnoho i kinotekstu v medialnykh proi-ektsiiakh dyhitalnoi kultury [Semiotics of theatrical and cinematic texts in media projections of digital culture]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 248–255, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-30>

SEMIOTICS OF THEATRICAL AND CINEMATIC TEXTS IN MEDIA PROJECTIONS OF DIGITAL CULTURE

Relevance. *The study of theatrical and cinematic cultural texts in the context of understanding the semiotic nature of crypto-art, which emerged at the intersection of art and technology, traditional and digital cultural codes in the processes of their media convergence, is a relevant discourse in cultural studies.*

The purpose of the article is to analyse media projections as a way of semiotic representation and transmission of the meanings of theatre texts and film texts in the digital space of culture.

The research methodology is based on the use of structural-functional, intermedial, and cultural analysis.

The scientific novelty is related to the understanding of the intermediality of film and theatre texts as a quality of their semiotic nature in new perspectives of the syntactic and pragmatic dimensions of the organisation of polycode integrity (from 'old' to 'new' intermediaries) and the communicative specifics of narrative transmission through media channels of perception.

Conclusions. *The study of the semiotics of theatre texts and film texts in art blockchain media projections reveals the intensification of the processes of integrating the language codes of traditional academic culture and the digital environment. The evolution of receptive experience is traced – from collective to personalised based on the interactive interaction of viewers with the content. The article highlights the evolution of artistic experience in the digital era, which is manifested in the creation of new intermedia formats that integrate artistic elements and art blockchain technologies, virtual and augmented reality, artificial intelligence, social media, interactive platforms and other digital tools. The formation of new types of creative expression at the intersection of intersemiotic projections of artistic and technical codes of culture has been observed, which influence the modelling of a new communicative paradigm in the digital space of culture of the 21st century.*

Key words: film text, semiotics of cinema, theatrical culture, theatre, cultural codes, digital culture, art blockchain.

Актуальність проблеми. З розвитком дигітальної культури спостерігаємо нашарування численних текстових проєкцій, що у різних кодомовних інтеракціях стають предметом семіотичних студій, зокрема, інтермедіальних та мультимодальних досліджень. Сьогодні майже кожний текст, незважаючи на його семіотичне коріння, має потенціал до полілогічності та інтермедіальності, що розмиває межі між традиційними та цифровими формами культури. У цьому контексті особливої актуальності набуває семіотичне дослідження специфіки театральних та кінематографічних текстів культури, які залежно від їх форми, контексту створення та способу сприйняття можуть бути частиною як дигітальної, так і традиційної художньої культури.

У ході технологічного прогресу і масштабування процесів дигіталізації звертає на себе увагу поява крипто-арту, що відображає сучасні тенденції розвитку мистецтва та спрямовує цифрове виробництво і дистрибуцію невзаємозамінних токенів (NFT) на охоплення й репрезентацію сегменту театральних і кінематографічних текстів у проєктах арт-блокчейну. Дослідження останніх у різноманітних аспектах, що включають значний обсяг питань, починаючи від осмислення тенденцій сучасного культурного виробництва та специфіки криптоколекціонування і закінчуючи глибинним семіотичним дослідженням природи крипто-арту,

що виник на стику мистецтва і технологій, традиційних і цифрових кодів культури у процесах їх медіа-конвергенції, становить актуальний дискурс культурологічних студій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Аналіз попередніх досліджень згідно окресленої проблематики виявляє кілька векторів її теоретичного осягнення. Характеризуючи останні, звернемо особливу увагу на роботи з питань арт-блокчейну та NFT з огляду на безпосередню дотичність емпіричних матеріалів нашої статті саме до цієї креативної сфери дигітальної культури. Презентуючи наявні розробки, зосередимо увагу на іноземних дослідженнях. Їх змістове наповнення є важливим з точки зору розкриття варіантності медіальних проєкцій театральних текстів та кінотекстів у дигітальних інтерпретаціях крипто-арту, а також у контексті розуміння загальних проблем цифрової культури та її полікодової специфіки. Зазначені питання доволі широко розкриваються на шпальтах таких наукових періодичних видань, як Oxford: MIT Press Journals, Journal of King Saud University, Italian Journal of Library and Information science, а також збірок, що видаються Amsterdam University of Applied Sciences, Nature Publishing Group, Springer, Taylor & Francis Group, Palgrave Macmillan, IGI Global – Publisher of Timely Knowledge, MDPI (Multidisciplinary Digital Publishing Institute),

World Scientific, OECD Publishing та ін, матеріали яких були нами проаналізовані.

Історія розвитку технологій блокчейну в контексті руху від теорії до його практичного застосування в різних сферах людського буття (торгівельні операції, інвестування, керівництво проєктами, логістика, державне управління, медицина, медіа, інтернет речей, мистецтво та ін.) відображена у роботах багатьох закордонних науковців (S. Tanwar, 2022; Bansal R., Malyadri P., Singh A., Pervez A., 2021). Серед іншого, підіймаються питання дослідження зв'язку блокчейну як децентралізованої цифрової технології та інтернету речей (IoT) як мережі фізичних пристроїв, що дозволяє збирати і обмінюватися даними через інтернет (Zhu L., Gai K., Li M., 2019). Постійно у фокусі уваги науковців перебуває вивчення та розробка блокчейну як крипто-технології, що використовується для купівлі або продажу цифрових активів – криптовалюти (Girasa R., 2018).

Щодо досліджень блокчейну та арт-блокчейну як його різновиду, що визначає та унормовує ринок цифрових мистецьких активів і, разом з тим, актуалізує нові напрями колекціонування такі як крипто-колекціонування, варто зазначити наявність різних (подекуди абсолютно протилежних) думок у представників наукових шкіл. Наразі ведеться дискусія щодо майбутнього арт-блокчейну, яке з точки зору одних вчених виглядає доволі перспективним, завдяки здатності цієї технології трансформувати мистецьку індустрію, відкриваючи нові можливості для галерей, митців, колекціонерів, шанувальників цифрового мистецтва та арт-ринку, в цілому (Franceschet M., 2020).

Натомість, інші вчені зауважують про виклики, що виникають паралельно з появою розмаїття практик дигітальної культури. Серед основних пунктів, що зазвичай виносяться на обговорення – довіра до технологій, заміщення традиційних мистецьких форматів репрезентації художніх зразків на дигітальні, нестабільність цифрового ринку культури, етичні і правові проблеми, що постають у зв'язку із цим. Висвітлюється й низка супутніх технологічному прогресу питань, зокрема й екологічних, що виникають через енергоємність алгоритмів різних цифрових платформ таких як блокчейн та штучний інтелект (ШІ), які дедалі частіше використовуються в культурних і креативних індустріях.

З огляду на це, деякі науковці відмічають поряд з інноваційністю й руйнівні тенденції в медіа, мистецтві та дизайні, що актуалізуються із застосуванням блокчейну та ШІ (Dingli A., Pfeiffer A., Serada A., Bugeja M., Bezzina S., 2022). З'являються маніфести крипто-арту, де митці, теоретики та активісти дискутують щодо новітніх цифрових екосистем (Akten M., Bucknell A., Lovink G., De Filippi P., Bailey J., Diamond C., Reas C., Lakoubay F., Jochim B., & Estorick A., 2021). Однак, попри невизначеність щодо питання, чим насправді є блокчейн та арт-блокчейн – хайпом чи інновацією (Gayvoronskaya T., Meinel C., 2021), осмислення цієї доволі складної інтеграції штучних мов – технічних та художніх, поволі примножуються у полі гуманітарних наук.

Так, існують дослідження цифрових адаптацій робіт видатних художників у контексті дигіталізації культурної спадщини за допомогою блокчейн-технологій з метою її збереження. Приміром, згадаємо працю, де висвітлюються зазначені питання з акцентом на блокчейнізації творчості Енді Воргола – художника, дизайнера, ікони поп-арту, кінорежисера, якого вважають одним із найвпливовіших митців ХХ століття (Ippolito J., 2022). Музичні NFT також цікавлять науковців у контексті дослідження особливостей розбудови нового економічного середовища креативних індустрій шоу-бізнесу в дигітальному сегменті культури (Wishnia J., 2019).

Наближаючись у дослідженні історіографії питання до робіт, де представлено наукове осмислення цифрових інструментів театрального і кіномистецтва, зазначимо, що існують роботи присвячені виключно специфіці застосування блокчейн-технологій у цій царині. Зокрема, вивчаються особливості онлайн-виробництва кінофільмів з використанням блокчейну та смарт-контрактів (Poujol P., 2019). У наукових розвідках знаходимо також апеляції до проблем цифрової культури через осягнення історичних наративів та спадщини Уїльяма Шекспіра на основі дослідження сучасних крипто-мемів (Joughin J. J., 2016). Проте зазначимо, що наразі нам невідомі дослідження специфіки медіальних проєкцій театральних та кінотекстів у процесах їх блокчейнізації з огляду на позиції семіотики щодо вивчення інтермедіальної специфіки кодів культури.

Мета дослідження полягає у аналізі медіальних проєкцій як способів семіотичної репрезентації й трансляції змістів театральних текстів та кінотекстів у дигітальному просторі культури.

Виклад основного матеріалу дослідження. Виникнення нових практик культури та креативних індустрій, що базуються на дигітальних інструментах їх творення та функціонують в середовищі Інтернет-культури, є прикметною ознакою доби постінформаційного суспільства. Формування комунікативних основ нової парадигми соціокультурного розвитку безпосередньо пов'язано у багатьох її аспектах та специфікаціях з комп'ютерним мистецтвом – напрямком творчості, в якому композиції моделюються за допомоги цифрових технологій (генеративних систем, алгоритмів, 3D- і 4D-моделювання, віртуальної та доповненої реальності тощо).

Арт-блокчейн на сьогодні є однією з платформ для реалізації комп'ютерного мистецтва у крипто-форматі NFT – невзаємозамінного токена, що фіксує історію створення цифрового арту та його унікальність (зокрема, авторство, право власності і користування), а отже робить його ліквідним на ринку цифрових мистецьких активів. Використання блокчейну як технологічного інструменту задля монетизації діджитал-арту і, крім того, популяризації та збереження не тільки дигітальних, але й дигіталізованих зразків з творчої спадщини видатних митців минулого і сучасності на сьогодні набуває значного розповсюдження. З'являються NFT картин, фотографій, мемів, фрагментів відеокліпів та кіноробіт, аудіотреків, ігор та інших витворів цифрового мистецтва, що охоплюють усі аудіовізуальні сегменти культури і, навіть ті, існування яких у дигітальному середовищі раніше було складно уявити через особливості їх семіотичної природи та перформативного виявлення як фізичного досвіду у матеріально-речовинному просторі (наприклад, мода, театральне мистецтво). Однак на сьогодні, поява віртуальних художніх колекцій в музейних фондах, цифрового одягу у фенш-індустрії або театральних медіа-перформансів з елементами інтерактивності та блокчейнізації стає новою реальністю у контексті творення віртуального метавсесвіту як одного із важливих сегментів життєдіяльності людини.

Аналізуючи з точки зору семіотики класичні формати театральних текстів й та кінотекстів зазначимо, що вони мають інтермедіальну природу своєї організації, яка у фокусі структурно-семіотичних та семантичних методів дослідження розглядається як поєднання мовних кодів різних знакових систем. Йдеться про суміщення семіотики аудіальних, візуальних видів мистецтв, вербальних та невербальних кодів культури, проксемічних підходів структурування фізичного простору, прагматичних аспектів комунікації в їхньому мультимодальному артистичному вираженні тощо.

Примітним є те, що на сучасному етапі на відміну від театрального мистецтва, стандартне сприйняття кінотекстів у їх безпосередній дотичності до цифрових технологій є наслідком технологічного прогресу, що не виключає їх належності до традиційної академічної культури. Якщо згадати класичні кінострічки плівкового формату, які належали до аналогової культури, що ґрунтувалася на використанні виключно класичних стилів монтажу, візуальних наративів та кіномови без цифрового втручання, то очевидно, що кіномистецтво пройшло значний еволюційний шлях від аналогових інструментів творення стрічок до цифрових (використання відповідних цифрових камер, комп'ютерної графіки, VR, AR, 3D- і 4D-анімації та монтажу в спеціалізованих програмах тощо).

Разом з тим, способи проксемічної організації простору рецепції кіно також еволюціонували, що яскраво ілюструє наступна трансформація: від фізичного досвіду під час перегляду в кінотеатрі з акцентом на колективне сприйняття до індивідуального перегляду за допомоги персональних гаджетів на онлайн-платформах (стрімінгових сервісах, соціальних медіа), що транслюють кіно в Інтернет-середовищі або демонструють блокчейнізовані кінофрагменти у форматі NFT.

Згадаємо приклади створення NFT-фільмів, таких як «Zero Contact» з Ентоні Гопкінсом у головній ролі (2021 р.), що став однією з перших повнометражних кінострічок, випущених виключно у форматі NFT на платформі Vuele (Sanchez G., 2021). Або ж короткометражний фільм «A Wing and a Prayer», що був проданий як NFT і саме у такому форматі продемонстрував, з одного боку, нові можливості для неза-

лежних кінематографістів у монетизації своїх робіт, а з іншого – надав власникам NFT ексклюзивні права на володіння та розповсюдження матеріалу кінострічки (Horper E., 2022). Крім того, треба вказати на супутню NFT-продукцію, що також розглядається деякими кінотеатрами та кінокомпаніями як додаткове джерело фінансування потреб кіноіндустрії або благодійних проєктів. Так, наприклад, українська мережа кінотеатрів «Планета Кіно» випустила колекцію цифрового попкорну у форматі NFT для підтримки української армії (2022 р.).

Аналогічні процеси можемо спостерігати й аналізуючи медіальні проєкції театральних текстів, що виникають у дигітальному просторі культури на основі застосування блокчейн-технологій. Подібна інтеграція є відносно новим явищем, проте вже існують декілька інноваційних проєктів, що поєднують мистецтво і технології, відкриваючи нові візії для креативної економіки, а також пропонуючи дигітальні формати збереження культурної спадщини та комунікативної взаємодії з аудиторією шанувальників театральних вистав.

Звертаючись до історії театального мистецтва зазначимо, що театральні постановки мають синтетичний характер, оскільки об'єднують різні види мистецтв. З семіотичної точки зору це означає оприявлення інтермедіальних якостей театального тексту через взаємодію різних мовно-знакових кодів. Таке поєднання літератури (текст п'єси, монологи, діалоги як основа драматургії), музики (нерідко йдеться про музичний супровід або аудіальні ефекти задля створення емоційної атмосфери), театально-декораційного мистецтва (сценографія – декорації, костюми, освітлення, що формують візуальний стиль постановки), хореографії (танцювальні рухи, скульптурування тіла акторів як складова художнього нарративу) створює багатовимірний культурний досвід. При цьому, з точки зору теорії інтермедіальності художньо-знакова цілісність академічних театральних вистав тлумачиться як полікодова семіотична комбінація, що є типовою для «старих інтермедіумів» (Є. Шрьотер) – тобто, творів синтетичних видів мистецтв.

Натомість, в експлікаціях дигітальної культури інтерсеміотична цілісність театральних вистав доповнюється цифровими елементами. Йдеться про суміщення художніх і технічних

складових у використанні цифрових технологій (LED-екранів, голограм, 3D-анімації, VR/AR проєкцій, відео-інсталяцій). Сучасні театральні постановки, що можуть містити елементи кіно, опери, балету, перформансу, візуального мистецтва вкупі з мультимедійними ефектами нерідко не тільки моделюються за принципом інтеграції у семіотичне тіло театального тексту цифрових кодів, але й доповнюються за рахунок технологій елементами інтерактивності, коли глядачі можуть взаємодіяти з акторами чи впливати на розвиток сюжетної лінії вистави (наприклад, за допомоги VR або QR-кодів).

З точки зору осмислення комунікативної специфіки, ми бачимо суттєві трансформації, які переживає театральне мистецтво. З одного боку, воно може розглядатися як складова традиційних, історично-усталених форм культури, а з іншого – дигітальних, що окреслюють шлях еволюції театру в його сучасному розумінні як «нового інтермедіума» (Є. Шрьотер), що містить елементи гібридизації кодів і мов культури – художніх і цифрових.

Блокчейн-технології у цьому зв'язку презентують подібний тип інтеграції. Найчастіше створення NFT на основі матеріалів театральних постановок слугує персоналізації комунікативного досвіду глядача, набуттю прав на володіння окремими частинами виставми, залученню нової аудиторії та збереженню культурної спадщини шляхом її дигіталізації.

Як приклад, наведемо проєкт Royal Shakespeare Company, що у 2021 році презентувала інтерактивну виставу «Dream» як інтерпретацію «Сну літньої ночі» Уільяма Шекспіра. Дія цієї вистави розгортається у віртуальному лісі завдяки поєднанню VR та блокчейн-технологій. Унікальність рецептивного досвіду глядачів при цьому обумовлена дистанційним зануренням аудиторії в інтерактивну взаємодію з «живими» виступами акторів. Глядачі можуть комунікувати з персонажами та середовищем у реальному часі (Fuoco E., 2022). Поряд з цим, є приклади створення компанією St. Louis Shakespeare токенів, пов'язаних з їхніми постановками п'єс У. Шекспіра, що дозволяє шанувальникам театру набути права володіння рідкісними цифровими артефактами (ексклюзивні записи, матеріали репетицій), пов'язаними з їхніми улюбленими виставами та акторами.

До цього треба додати, що сьогодні існують, навіть, он-лайн бібліотеки NFT за тематикою дотичні до творчості згаданого вище драматурга (William Shakespeare. The NFT Public Library, 2024).

Серед вітчизняних прикладів згадаємо перший випадок в Україні, коли театральна труппа «Дикий театр» використала арт-блокчейн для популяризації своїх вистав та взаємодії з аудиторією, оприлюднивши у 2022 році колекцію NFT-персонажів (Шкальова А, 2022). Таким чином, з одного боку, в театральному мистецтві застосування NFT слугує своєрідному архівуванню творчості шляхом блокчейнізації театральних вистав або їх фрагментів, сценографії та реквізиту (сцени, декорації, костюми, музичні композиції тощо), зберігаючи їх доступність для майбутніх поколінь. А з іншого – у контексті появи театральних постановок нового типу, арт-блокчейн та інші цифрові технології сприяють не тільки апробації нових форматів креативного самовираження, але й забезпечують розширення меж театру шляхом створення відповідних токенів, що стають основою для моделювання віртуальних театральних просторів у метавсесвітах доповненої реальності.

Висновок і перспективи подальших досліджень. У підсумках зазначимо, що дослідження семіотики театральних текстів та кіно-

текстів у медіальних проєкціях арт-блокчейну виявляє інтенсифікацію процесів інтеграції мовних кодів традиційної академічної культури та дигітального середовища. Інтермедіальність текстів кінострічок та театральних вистав як якість, що типово властива їхній семіотичній природі, осмислюється у нових ракурсах синтаксичного і прагматичного вимірів організації їх полікодової цілісності (від «старих» до «нових» інтермедіумів) та комунікативної специфіки трансляції змістових наративів різними медіальними каналами сприйняття. У цьому зв'язку простежена еволюція рецептивного досвіду – від колективного до персоналізованого на основі інтерактивної взаємодії глядачів з контентом. Еволюція мистецького досвіду в цифрову епоху проявляється у нових інтермедіальних форматах, які інтегрують художні елементи та технології арт-блокчейну, віртуальну, доповнену реальність, штучний інтелект, соціальні медіа, інтерактивні платформи та інші цифрові інструменти. Відтак, спостерігаємо формування нових типів креативного самовираження на стику інтерсеміотичних проєкцій художніх і технічних мовно-знакових кодів культури, що впливають на моделювання нової комунікативної парадигми у дигітальному просторі культури ХХІ століття, а отже потребують подальшого вивчення.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Шкальова А. «Дикий театр» випустив власну NFT-колекцію. Vector. 24 січня 2022 р. URL: <https://vctr.media/ua/dikij-teatr-vipustiv-vlasnu-nft-kolekcziyu-119072/> (дата звернення: 02.12.2024).
2. Akten, M., Bucknell, A., Lovink, G., De Filippi, P., Bailey, J., Diamond, C., REAS, C., Lakoubay, F., Jochim, B., & Estorick, A. (Ed.) (2021). Episode V. toward a new ecology of crypto art: a hybrid manifesto: a response to the environmental cost of crypto art by artists, activists and theorists. Amsterdam University of Applied Sciences: Flash Art. 20 pp. URL: <https://research.hva.nl/en/publications/episode-v-toward-a-new-ecology-of-crypto-art-a-hybrid-manifesto-a> (дата звернення: 23.10.2024).
3. Bansal R., Malyadri P., Singh A., Pervez A. (2021). Blockchain technology and applications for digital marketing. USA, Hershey PA: IGI Global, Publisher of Timely Knowledge. 353 pp. URL: <https://www.igi-global.com/gateway/book/267832> (дата звернення: 01.11.2024).
4. Disruptive Technologies in Media, Arts and Design A Collection of Innovative Research Case-Studies that Explore the Use of Artificial Intelligence and Blockchain within the Media, Arts and Design Sector. (2022). Alexiei Dingli, Alexander Pfeiffer, Alesha Serada, Mark Bugeja, Stephen Bezzina. Cham: Springer. 222 p. URL: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-93780-5> (дата звернення: 03.10.2024).
5. Franceschet M. (2020). Art for Space. Journal on computing and cultural heritage, Vol. 13 (3), p. 1–9 URL: <https://dl.acm.org/doi/abs/10.1145/3402443> (дата звернення: 14.09.2024).
6. Fuoco, Ester. (2022). Dream by the Royal Shakespeare Company: a dystopian experience of live performance, between avatars and virtual reality. *Altre Modernità*. 351–362. 10.54103/2035-7680/19184.
7. Gayvoronskaya Tatiana, Meinel Christoph (2021). Blockchain. Hype or Innovation. Switzerland, Cham: Springer. 126 pp. Retrieved from <https://doi.org/10.1007/978-3-030-61559-8> (дата звернення: 16.09.2024).

8. Girasa R. (2018). *Regulation of Cryptocurrencies and Blockchain Technologies National and International Perspectives*. Cham: Palgrave Macmillan, Springer. 285 pp. URL: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-78509-7> (дата звернення: 12.11.2024).
9. Hopper E. The First Movie To Be Funded By NFT In 2022. *The Movie Blog*. March 7, 2022. URL: <https://www.themovieblog.com/2022/03/the-first-movie-to-be-funded-by-nft-in-2022/> (дата звернення: 15.12.2024)
10. Ippolito J. (2022). *Crypto-Preservation and the Ghost of Andy Warhol*. *Arts (Basel)*, Vol. 11 (2), p. 47. URL: <https://doi.org/10.3390/arts11020047> (дата звернення: 01.09.2024).
11. Joughin J. J. (2016). *Secret Histories – Crypto-memes of Dissident Identity – Shakespeare and the National Imaginary*. *Studies in ethnicity and nationalism*, Vol. 16 (2), p. 269–282. URL: <https://doi.org/10.1111/sena.12188> (дата звернення: 20.11.2024).
12. Poujol P. (2019). *Online film production in China using blockchain and smart contracts : the development of collaborative platforms for emerging creative talents*. Cham: Springer. 445 pp. URL: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-02468-0> (дата звернення: 15.11.2024).
13. Sanchez G. *Virtually produced pandemic movie Zero Contact set to premiere on new NFT platform*. AVClub. July 7, 2021. URL: <https://www.avclub.com/virtually-produced-pandemic-movie-zero-contact-set-to-p-1847244475> (дата звернення: 02.12.2024)
14. Tanwar S. (2022). *Blockchain Technology From Theory to Practice*. Singapore: Springer. 421 pp. URL: <https://doi.org/10.1007/978-981-19-1488-1> (дата звернення: 09.10.2024).
15. William Shakespeare. *The NFT Public Library*. URL: <https://nftpubliclibrary.org/collections/shakespeare-collection> (дата звернення: 01.12.2024).
16. Wishnia J. (2019). *Blockchain technology: the blueprint for rebuilding the music industry?* *Cardozo arts & entertainment law journal*, Vol. 37 (1), p. 229.
17. Zhu L., Gai K., Li M. (2019). *Blockchain technology in internet of things*. Cham, Springer. 148 pp. URL: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-21766-2> (дата звернення: 09.11.2022).

REFERENCES:

1. Shkalova A. (2022). «Dykiy teatr» vypustyv vlasnu NFT-kolektsiiu [The «Wild Theatre» has released its own NFT collection]. *Vector*. January 24. URL: <https://vctr.media/ua/dikij-teatr-vipustiv-vlasnu-nft-kolektsiyu-119072/> (last access: 02.12.2024).
2. Akten, M., Bucknell, A., Lovink, G., De Filippi, P., Bailey, J., Diamond, C., REAS, C., Lakoubay, F., Jochim, B., & Estorick, A. (Ed.) (2021). *Episode V. toward a new ecology of crypto art: a hybrid manifesto: a response to the environmental cost of crypto art by artists, activists and theorists*. Amsterdam University of Applied Sciences: Flash Art. 20 pp. URL: <https://research.hva.nl/en/publications/episode-v-toward-a-new-ecology-of-crypto-art-a-hybrid-manifesto-a> (last access: 23.10.2024).
3. Bansal R., Malyadri P., Singh A., Pervez A. (2021). *Blockchain technology and applications for digital marketing*. USA, Hershey PA: IGI Global, Publisher of Timely Knowledge. 353 pp. URL: <https://www.igi-global.com/gateway/book/267832> (last access: 01.11.2024).
4. *Disruptive Technologies in Media, Arts and Design A Collection of Innovative Research Case-Studies that Explore the Use of Artificial Intelligence and Blockchain within the Media, Arts and Design Sector*. (2022). Alexiei Dingli, Alexander Pfeiffer, Alesha Serada, Mark Bugeja, Stephen Bezzina. Cham: Springer. 222 p. URL: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-93780-5> (last access: 03.10.2024).
5. Franceschet M. (2020). *Art for Space*. *Journal on computing and cultural heritage*, Vol. 13 (3), p. 1–9. URL: <https://dl.acm.org/doi/abs/10.1145/3402443> (last access: 14.09.2024).
6. Fuoco, Ester. (2022). *Dream by the Royal Shakespeare Company: a dystopian experience of live performance, between avatars and virtual reality*. *Altre Modernità*. 351–362. 10.54103/2035-7680/19184.
7. Gayvoronskaya Tatiana, Meinel Christoph (2021). *Blockchain. Hype or Innovation*. Switzerland, Cham: Springer. 126 pp. Retrieved from <https://doi.org/10.1007/978-3-030-61559-8> (last access: 16.09.2024).
8. Girasa R. (2018). *Regulation of Cryptocurrencies and Blockchain Technologies National and International Perspectives*. Cham: Palgrave Macmillan, Springer. 285 pp. URL: <https://doi.org/10.1007/978-3-319-78509-7> (last access: 12.11.2024).
9. Hopper E. The First Movie To Be Funded By NFT In 2022. *The Movie Blog*. March 7, 2022. URL: <https://www.themovieblog.com/2022/03/the-first-movie-to-be-funded-by-nft-in-2022/> (last access: 15.12.2024)
10. Ippolito J. (2022). *Crypto-Preservation and the Ghost of Andy Warhol*. *Arts (Basel)*, Vol. 11 (2), p. 47. URL: <https://doi.org/10.3390/arts11020047> (last access: 01.09.2024).

11. Joughin J. J. (2016). Secret Histories – Crypto-memes of Dissident Identity – Shakespeare and the National Imaginary. *Studies in ethnicity and nationalism*, Vol. 16 (2), p. 269–282. URL: <https://doi.org/10.1111/sena.12188> (last access: 20.11.2024).
12. Poujol P. (2019). Online film production in China using blockchain and smart contracts : the development of collaborative platforms for emerging creative talents. Cham: Springer. 445 pp. URL: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-02468-0> (last access: 15.11.2024).
13. Sanchez G. Virtually produced pandemic movie Zero Contact set to premiere on new NFT platform. AVClub. July 7, 2021. URL: <https://www.avclub.com/virtually-produced-pandemic-movie-zero-contact-set-to-p-1847244475> (last access: 02.12.2024)
14. Tanwar S. (2022). *Blockchain Technology From Theory to Practice*. Singapore: Springer. 421 pp. URL: <https://doi.org/10.1007/978-981-19-1488-1> (last access: 09.10.2024).
15. William Shakespeare. The NFT Public Library. URL: <https://nftpubliclibrary.org/collections/shakespeare-collection> (last access: 01.12.2024).
16. Wishnia J. (2019). Blockchain technology: the blueprint for rebuilding the music industry? *Cardozo arts & entertainment law journal*, Vol. 37 (1), p. 229.
17. Zhu L., Gai K., Li M. (2019). Blockchain technology in internet of things. Cham, Springer. 148 pp. URL: <https://doi.org/10.1007/978-3-030-21766-2> (last access: 09.11.2022).

УДК 130.2:27-526.62/64

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-31>

Тіна МОСЯКІНА

аспірантка кафедри культурології, Національний університет «Києво-Могилянська академія», вул. Г. Сковороди, 2, м. Київ, Україна, 04070

ORCID: 0000-0002-4727-8099

Бібліографічний опис статті: Мосякіна, Т. (2024). Іконодулізм, ідолатрія та іконоклазм: різниця між іконою, ідолом та їх антропологічні експлікації. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 256–263, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-31>

ІКОНОДУЛІЗМ, ІДОЛАТРІЯ ТА ІКОНОКЛАЗМ: РІЗНИЦЯ МІЖ ІКОНОЮ, ІДОЛОМ ТА ЇХ АНТРОПОЛОГІЧНІ ЕКСПЛІКАЦІЇ

Стаття зосереджена на переосмисленні понять «ідола» та «ікони», а також «іконоклазму», базуючись на сучасній теологічній думці Ж.-Л. Маріона.

Мета статті – диференціювати поняття «ідола» та «ікони», а також «іконоклазму», знайти нові точки розуміння понять, виходячи із сучасних феноменологічних досліджень.

Методологія дослідження. Основою дослідження є аналітичний та феноменологічний методи для опри-явлення сенсу понять. Також використовуються історико-компаративістський метод, метод інтерпретації та узагальнення.

Наукова новизна. Розглянуто та проаналізовано основне термінологічне наповнення понять «ікона», «ідол» та «іконоборництво» у зв'язку з їх переосмисленням у новітніх дослідженнях. Виявлено сутнісні ознаки понять, їх відмінність та спільні точки. Також й поглиблено розуміння та наповнення понять, виходячи із статичної та динамічної частин теорії ікони.

Висновки. Ікона та ідол є способами бачення та мають різне відношення до поняття трансцендентного. Тоді як ідол зосереджує погляд на самому собі та намагається дати вичерпну відповідь на наші прагнення та уявлення, ікона залишає відкритий горизонт до невідомого та нескінченного, залишаючись «прозорою» для людського погляду. Зв'язок ікони із трансцендентністю полягає у тому, що ікона не дає доступ до чогось остаточного і зрозумілого як фіксованого «образу уявлень» чи «образу думки», а відсилає до того, що не можна привласнити та завершити у межах остаточного («ідола»). Завдяки перенесенню поняття трансцендентності на антропологію та використовуючи святоотцівське розділення на «образ» та «подобу» Божу, маємо дві частини теорії ікони: статичну та динамічну. Образ Божий у людині як образ трансцендентності та невичерпності відсилає нас до статичної частини, в якій таїна людського існування та людської особистості ніколи не може бути зрозуміла повністю. Подоба Божя як постійне самотрансцендування відсилає нас до динамічної частини, де людина покликана постійно вдосконалюватись на своєму шляху та уподібнюватися Христу.

Таким чином, поєднання теорії Маріона із класичною теорією ікони дає нам антропологічні експлікації. За допомогою них ми можемо побачити зв'язок теорії ікони та цінності кожної людини для світу.

Ключові слова: ікона, ідол, іконодулізм, іконоклазм, іконоборництво, теорія ікони, культурологічний вимір, міждисциплінарність, релігія, теологія, сакральне, християнська антропологія, зображення, репрезентація, феноменологія.

Tina MOSIAKINA

Postgraduate student, Department of Cultural Studies, National University “Kyiv-Mohyla Academy”, 2 H. Skovorody Str., Kyiv, Ukraine, 04070

ORCID: 0000-0002-4727-8099

To cite this article: Mosyakina, T. (2024). Ikonodulizm, idolatriia ta ikonoklazm: riznytsia mizh ikonoiu, idolom ta yikh antropohichni eksplikatsii [Iconodulism, idolatry and iconoclasm: the difference between an icon and an idol and their anthropological explications]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 256–263, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-31>

ICONODULISM, IDOLATRY AND ICONOCLASM: THE DIFFERENCE BETWEEN AN ICON AND AN IDOL AND THEIR ANTHROPOLOGICAL EXPLICATIONS

This article focuses on rethinking the concepts of «idol» and «icon», as well as «iconoclasm», based on the modern theological thought of J.-L. Marion.

The purpose of the article is to differentiate the concepts of «idol» and «icon», as well as «iconoclasm», to find new points of understanding of the concepts, based on modern phenomenological research.

Research methodology. The basis of the research is the analytical and phenomenological methods for revealing the meaning of concepts. The historical-comparative method, the method of interpretation and generalization are also used.

Scientific novelty. The main terminological content of the concepts of «icon», «idol» and «iconoclasm» is considered and analyzed in connection with their rethinking in the latest research. The essential features of concepts, their differences and common points are revealed. The understanding and content of concepts is also deepened, based on the static and dynamic parts of the icon theory.

Conclusions. The icon and the idol are ways of seeing and have different relationships to the concept of the transcendent. While the idol focuses its gaze on itself and tries to give a comprehensive answer to our aspirations and perceptions, the icon leaves an open horizon to the unknowable and infinite, remaining «transparent» to the human gaze. The connection of the icon with transcendence lies in the fact that the icon does not give access to something final and comprehensible as a fixed «image of representations» or «way of thinking», but refers to something that cannot be appropriated and completed within the final («idol»). By transferring the concept of transcendence to anthropology and using the patristic division into the «image» and «likeness» of God, we have two parts to the theory of the icon: static and dynamic. The image of God in man, as an image of transcendence and inexhaustibility, refers us to a static part in which the mystery of human existence and of the human person can never be fully understood. The likeness of God, as a constant self-transcendence, refers us to the dynamic part, where man is called to constantly improve himself on his path and to become like Christ.

Thus, combining Marion's theory with the classical icon theory gives us anthropological explications. With them, we can see the relationship between the theory of the icon and the value of each person to the world.

Key words: icon, idol, iconodulism, iconoclasm, icon theory, cultural dimension, interdisciplinarity, religion, theology, sacred, Christian anthropology, image, representation, phenomenology.

Актуальність проблеми. Сьогодні перед нами постають нові виклики у релігійній сфері та у сфері культури. Виникнення нових культів, в тому числі культів особистості, стає усе частішим у постсекулярному суспільстві. Водночас, тотальне знецінення образу, його комерціалізація є зворотним боком таких процесів.

У зв'язку з цим доцільним є нове переосмислення понять «ікони» та «ідола», а також і поняття «іконоклазму», яке, як ми побачимо, має безпосередній стосунок до ідолатрії. Для цього використовуємо новітні напрацювання християнської думки та актуалізувати їх вживання в українському просторі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблематику ідола та ікони у думці Жана-Люка Маріона вивчав Koszałka L. у своїй статті “Jean-Luc Mariona mówienie o Bogu: Idol i ikona”, де автор зазначає ікону та ідол як різні методи говоріння про Бога, у ідолопоклонництві знаходячи своєрідний атеїзм. Також важливим є дослідження D. Tracy “The Icon and the Infinite”, де автор аналізує концепцію ікони як насиченого феномену у Маріона та вказує, як ікона відкриває горизонт трансцендентного досвіду.

Дослідження J. Greisch “L'icone et l'idole: Le phenomenologie theologique de Jean-Luc Marion”

показує зв'язок між феноменологією Маріона та богословською спадщиною та наголошує на ризику підміни ікони ідолом у сучасній культурі. R. Kearney у своїй роботі “Marion on the Gift and the Icon” підкреслює зв'язок між концепцією дару та іконою та аналізує, як ікона стає посередником між баченням і прозрінням.

Щодо критики концепції Маріона знаковою є стаття E. Falque “Seeing the Invisible: Marion's Icon and Its Critiques”. Тут Фальк обговорює критику концепції ікони Маріона та порівнює його ідеї з середньовічною теологією видіння.

Водночас, наше дослідження пропонує опис, окрім понять «ідола» та «ікони», також іконоклазму, та антропологічні перенесення поняття ікони із застосуванням теорії «образу» та «подоби» святих отців.

Метою дослідження є висвітлення онтологічної різниці між поняттями «ікони» та «ідола», а також знаходження місця іконоклазму та застосування теорії ікони у антропологічній площині.

Виклад основного матеріалу. Ікона у світі християнському є визначальним світоглядним орієнтиром і досі надихає богословів, філософів та мистецтвознавців на нові розмірковування. Проте, завжди існують ризики змішування

іконошанування із магізмом та ідолопоклонництвом. Різниця між іконошануванням та ідолатрією ікон як поклонінню культовому та спотвореному є визначальною для тих віруючих, що бажають залишатися у лоні Церкви.

Важливим є зв'язок ікони із основними християнськими догматами: Тринітарним догматом та догматом Боговтілення та, відповідно, із святоотцівською спадщиною. Саме вони складають сутнісну основу вчення про ікону та без їх розробки не могло б виникнути повноцінне та досить пізні оформлення теорії ікони (за генезисом ідол виникає першим, а вчення іконокласців є первинним щодо вчення іконодулів).

Не дарма великі Отці церкви IV століття, серед яких Григорій Богослов, Григорій Ніський та Василій Великий, часто згадують ікону та її силу, адже вони є розробниками теорій, що сприяли оформленню догмату про Трійцю. (Велецас, 2021). Іконологічне мислення є тотожним мисленню тринітарному. Окрім того, є важливим, що цей тип мислення сформувався саме на ґрунті розвиненої філософської думки та активних художніх практик. Такий тип сприйняття розглядає різні три іпостасі, які при цьому є єдиносущними. Новизна такого типу мислення, яка є актуальною й до сьогодні, у тому, що тринітарні стосунки не підкоряються закону виключеного третього, а присутнє тут понадлогічне міфопоетичне не є тим, що протирічить розуму. Таємницею ж іконологічного мислення є подоланий розрив між Там і Тут (Мосякіна, 2020, 44–45).

Догмат Боговтілення ж є основним із аргументів іконодулів: як Бог втілюється та приймає на себе людську подобу, так і доступною є можливість зобразити Христа на полотні. Центральним є кенотичне розуміння явища: змаління Бога та його добровільне стання людиною є тим актом «спустошення», що уможлиблює спасіння людства і кожної людини, як ми бачимо із аргументів святоотцівської спадщини. (Соколовський, 2018, 84).

Апологія іконошанування є складною та вишуканою. Тим легше відхилитися від правильного розуміння ікони. Як стверджує Д. Морган як крайній іконокласм, так і ідолатрія є недоліками феномену бачення. Іконозаперечення є неможливим у виникненні та практиці без свого Іншого, якому він опонує (Морган,

2003, 171). Розглянемо спочатку ідолатрію як причину виникнення іконокласичного руху.

Ідол з давніх часів є піднесенням від людської істоти до божества. Зримий образ пропонується Богу, аби Той зробився у ньому видимим. Таким чином первинним є сакральне переживання людини, відповідь на яке Бога є не обов'язковою. Основою для ідолопоклонника є зримий лик божественного у ідолі, який має забезпечити присутність та могутність божества. Крім того, він запевняє у божественному, роблячи його доступним для людини та часто використовується у політичній діяльності, аби зробити зримими численні божественні переживання людей та робить близьким «захисником» бога, що ототожнений із суспільством та охороняє його ідентичність (Маріон, 2014).

У Біблії є два основні мотиви проти ідолатрії: перше це те, що вона порушує Заповіт, друге – вона є марною (Faur, 1978, 1). Різниця між поклонінням Богові і поклонінням ідолу є різницею у поклонінні Творцю та творінню (Rubies, 2006, 575). Грецький термін «ідол» у Біблії часто йде поряд з описаннями несубстанціальності та фальшивості, мінливості (Rosner, 1999, 22). Ця мінливість є пов'язаною із тим, що мінливою є сама людина, що наділяє ідол власними розмірковуваннями та переживаннями.

Іконокласм, в свою чергу, стоїть на переконанні у принциповій незображуваності та метафізичній іншості того, що є в своїй основі реальним (Морган, 2003, 179). Таким чином, частина іконоборців підтримує монофізитичне вчення: у Христа є лише божественна природа (Велецас, 2021). Частина ж погоджується із твердженням про присутність у Христі двох природ, проте заперечує можливість зображення Його, оскільки неможливо зобразити Його божественну природу. Проте, іконокласи заперечують не лише зображення божественного, а й його прототип.

У філософії Жана-Люка Маріона поняття «ікони» та «ідола» займають ключове місце й відображають різні способи ставлення до образу та його сприйняття.

Ідол у Маріона є образом, який повністю заповнює людський зір і, таким чином, закриває доступ до чогось більшого, що може виходити за його межі. Ідол задовольняє бажання людини бачити щось завершене, зрозуміле, «доступне»

розумінню. Проте він обмежений нашими власними бажаннями, оскільки його сутність не вказує на те, що за ним є щось більше – трансцендентне чи невимовне. Тому, в ідолі людина фактично бачить лише відображення власних прагнень і цінностей. Це той випадок, коли об'єкт постає завершеним для нашого погляду, але, водночас, не є виходом за межі видимого.

Ікона ж є образом, який не затримує погляд на собі, а, навпаки, спрямовує його за межі видимого, до того, що невидиме. У своїх працях Маріон наголошує, що ікона не є об'єктом нашого сприйняття, а є «вікном» у трансцендентне. Ікона, за Маріоном, дозволяє погляду залишатись відкритим для нескінченності, вона не привласнює собі уваги, а веде до Бога. Іконічне зображення дозволяє уявити неможливе, але не закрити його в межах зримого. Ікона стає місцем присутності божественного, яке не можна вичерпати людським поглядом, і це створює простір для явлення того, що виходить за межі.

Таким чином, різниця між ідолом та іконою в концепції Маріона полягає в тому, що ідол завершує акт споглядання у собі, обмежуючи його лише видимим, тоді як ікона виводить за межі видимого, розкриваючи присутність невидимого й незбагненого.

У концепції Жана-Люка Маріона ікона постає як засіб подолання ідолопоклонства, бо вона звільняє погляд людини від зосередженості на видимому та спрямовує його до трансцендентного. На думку Маріона, проблема ідолопоклонства полягає в обмеженні духовного досвіду тільки тим, що можна повністю охопити людським розумом і поглядом. Ідол виступає як спосіб «затримки» або «замикаючий» образ, який задовольняє наше бажання бачити все чітко, зрозуміло і в межах доступного. Це спричиняє ситуацію, коли об'єкт стає «кінцевою точкою» споглядання, фокусує людину на собі, а не на тому, що виходить за межі видимого.

Ікона ж, за Маріоном, пропонує інший спосіб ставлення до образу. Вона відкриває людині можливість виходу за межі матеріального і видимого, дозволяючи погляду «просочуватися» крізь себе, щоб прагнути до невидимого. Ікона не прагне завершити досвід споглядання, а, навпаки, розкриває погляду нові горизонти, змушуючи його йти далі, не зупинятися на видимому (Маріон, 2014).

Така відкритість ікони до невидимого протистоїть ідолопоклонству, яке полягає у поклонінні матеріальному або конкретному образу, що обмежує сприйняття. Маріон наголошує, що ікона не є об'єктом, який претендує на «володіння» істотою, а радше являє присутність Бога в іншому вимірі, недоступному нашому прямому пізнанню. Таким чином, ікона спрямовує нас до божественного, звільняючи від залежності від земних образів та предметів, які можуть стати ідолами.

Маріон розглядає ікону як інструмент духовного зростання, що допомагає людині подолати спокусу замкнути Бога у матеріальній формі. Це відкриття до Іншого, до Того, хто є непізнаваним і невидимим, дозволяє людині долати ідолопоклонство через очищення погляду.

Феномен ікони у тому, що вона не вичерпується собою як лише об'єктом, на якому може зупинити свій погляд глядач. Ікона «хоче зустрітись із своїм партнером обличчям до обличчя», при цьому застосовуючи погляд-просκυνησις («проскінезис» на відміну від «латрії» є тим поглядом, що відрізняє іконошанування від ідолопоклонства). На відміну від іконокластичного Ніщо, ікона вивільняє образ з-під міметичного суперництва між видимим та невидимим, адже на місце оригіналу вона ставить прототип.

Стосунки прототипу та образу у іконі є теж складними. Прототип, аби утвердити свою трансцендентність та принципову невидимість, наносить удар по образу, залишаючи мітки. Тут схожість і її міметичне суперництво замінюється вірністю. Мітка ж не претендує на те, аби бути побаченою, проте прагне бути впізнаною як прототип, що маркує її. Отож, ікона не є об'єктом для споглядання у класичному розумінні цього слова, а є місцем взаємного переходу поглядів. Погляд з боку глядача лише тоді стає шануванням, коли стає проскінезисом. Аби не бачити зображення як ідола, необхідно саме шанування. Погляд, який дивиться униз, а не в обличчя, не дивиться першим, а виставляє себе, щоб бути видимим. Тут погляд ніби впізнає у видимому реальну різницю Іншого і себе. Таким чином, ікона сперечається із об'єктивацією та споживанням образів, які мають місце сьогодні. (Маріон, 2014).

Різниця між іконою та ідолом завжди здіймала бурхливі суперечки та сприяла розвитку філософсько-богословської думки. Основною

ідеєю, що відрізняє одне від іншого, стала ідея тотожності. Ідолатричне зображення чи скульптура є не лише символом божества, а й отожднюється з ним. Необхідна дистанція між Творцем і сотвореним не зберігається. Ікона ж, завдяки різниці поглядів, показує нетотожність глядача та ікони, зображеного та зображуваного. Саме людський погляд робить зображення ідолом чи іконою. Буття зображення ідолом значить буття дзеркалом для відображення людини самої. Замість того, аби шукати дійсно Іншого, людина вдовольняється творінням власних очей, власних інтелектуальних намірів. Ікона ж перекидає таке створення власного відображення, оскільки дозволяє переконатись у абсолютній Іншості трансцендентного.

Яке ж місце іконоклазму серед іконошанування та ідолатрії? На перший погляд здається, що іконоклазм є абсолютно відмінним. Заперечення можливості зображення трансцендентного як тверезий висновок. Проте, як ми вже зазначали, іконоклазм є зворотною стороною ідолатрії. Ідол заперечує трансцендентне, отожднюючи зображуване з зображеним, іконокласти ж заперечують прототип, до якого відсилає ікона.

Та важливим критерієм розрізнення постає також зв'язок з трансцендентним. Поняття трансцендентного в філософії Жана-Люка Маріона займає центральне місце і є основою його поглядів на природу Бога, феноменологію та сприйняття. На відміну від класичного розуміння, де трансцендентне часто постає як те, що перебуває за межами пізнання, у Маріона воно являє себе інакше – не як річ або об'єкт, а як безмежна і невичерпна реальність, що виходить за будь-які межі, котрі здатен сприйняти розум.

Маріон підкреслює, що трансцендентне не може бути обмежене рамками людського досвіду чи повністю піддане інтелектуальному аналізу. У його концепції феноменології з'являється новий підхід до того, як трансцендентне виявляє себе. Для Маріона трансцендентне не сприймається так, як інші об'єкти у світі – воно є «явленим» в абсолютному сенсі, тобто як таке, що виходить за межі звичних структур бачення та розуміння. Це те, що він називає феноменом «передання» (donation) або даності (givenness), який не піддається категоріям причинно-наслідкових зв'язків або об'єктивної пізнаваності.

Маріон наголошує, що для сприйняття трансцендентного потрібна певна зміна у свідомості людини – це сприйняття, яке не контролюється нашим мисленням, а навпаки, здатне його трансформувати. Він підходить до розуміння Бога як «безумовного феномена», який не може бути обмежений рамками людського розуму або сприйняття. Це призводить до того, що Бог постає як «надлишок» явлення, що завжди перевершує будь-які можливості нашого розуміння.

Трансцендентне у Маріона не є чимось остаточним і зрозумілим, а радше постійним нагадуванням про те, що істинна реальність не може бути зведена до матеріального чи до об'єкта. Це трансцендентне не можна «привласнити» чи завершити у межах ідола або статичної концепції. Відповідно до цього, ікона, у філософії Маріона, є одним із засобів наближення до трансцендентного – вона веде наш погляд далі, допомагаючи уникнути ідолопоклонства, яке обмежує та фіксує наші уявлення.

Таким чином, трансцендентне для Маріона є «надміром», що безперервно виходить за межі нашого бачення і розуміння, відкриваючи доступ до безмежної та невичерпної присутності божественного. Ця концепція підкреслює унікальність досвіду трансцендентного як вічного руху, який завжди перевищує людські очікування та спроби осмислити його (Маріон, 2014).

Ідол не зберігає дистанцію, а отже не відсилає до трансцендентного, замикаючи погляд на самому собі. Ікона є «прозорою» для трансцендентного та вказує на вищу реальність.

При перенесенні поняття трансцендентного на антропологічну площину виникає необхідне нам розрізнення у теорії ікони. Застосуємо також перше розрізнення між «образом» та «подобою» Божою у людині. Щодо образу та подоби, то перше вживання їх є у Святому Письмі (Бут. 1:26), де перше слово має значення «копії», а друге – вказує на подібність до взірця (Кусьнеж, 59). Від Іринія Ліонського до Григорія Палами – тема образу і подоби йде наскрізною ниткою через святоотцівську спадщину.

Святий Іриней Ліонський – один із перших, хто сформулював відмінність між образом (відповідність природі людини) і подобою (спосіб уподібнення через святість). Він стверджував,

що образ Божий є незмінним, тоді як подоба може змінюватися відповідно до духовного зростання людини (Irenaeus of Lyons, 1992, 304–305).

Святий Атанасій Великий звертає увагу на те, що образ Божий означає безсмертність душі та здатність до розумного пізнання, а подоба залежить від зусиль людини в наслідуванні Божої волі (Athanasius, 1944). Святий Григорій Ніський бачив образ Божий у людині у свободі та її самовладанні, які дають можливість ставати «співробітником» Бога. Він також підкреслював, що людина покликана уподібнюватися Богові через зростання у чеснотах (Ніський, 2003, 7–11).

Святий Максим Сповідник розвивав ідею про те, що образ є потенціалом до уподібнення, а подоба – результатом співпраці людини з Богом, що досягається через духовну практику (Maximus the Confessor, 1985, 11). Святий Григорій Палама розділяв образ як присутність у людині нетварної Божої благодаті та подобу, яка зростає через участь у житті Трійці. Він вважав, що уподібнення Богу можливе через обоження (теозис) (Palamas, 1983, 29–50). У кожного з них було своє бачення, але всі вони сходилися на тому, що образ Божий є вродженим для кожної людини, тоді як подоба є процесом духовного зростання, яке досягається через зусилля та благодать Божу.

Отже, ми маємо статичну та динамічну її частини. Використаємо також й поняття маріонівської трансцендентності. Таким чином, образ Божий постає у людині як образ Божої трансцендентності та невичерпності. Людина таким чином також є таїною, що ніколи не може бути досягнута повністю, а значить зведена до будь-яких умовних конструкцій та має абсолютну цінність як людська істота. Образ Божий даний нам кенотично – тобто добровільно самозмалювавшись Христос оновив образ Божий у людині та спокутував її гріхи.

Подоба ж Божа є динамічною частиною. Уподібнення на шляху святості можна також описати як постійне самотрансцендування, коли людина є покликаною вдосконалюватися на своєму земному шляху та уподібнюватися Христу. Подоба Божа вимагає теозису – обоження, тобто ставання на шлях святості як справжнього посвячення себе Богу, самовладання та суб'єктності.

У випадку з ідолом цього посилення на трансцендентне у людині немає та стає дуже легко заперечити образ Божий у людині. Цим займаються тоталітарні культури на рівні сект та держав, що заперечують цінність людської особистості та прав людини. Замикаючи погляд на собі, тоталітарні вожді чи керівники сект функціонують у якості ідолів. Тоталітарні вожді заперечують у собі й інших також й динамічну частину теорії ікони. Їх неможливо піддати критичній оцінці саме тому, що здатність до постійного розвитку та самотрансцендування не входить у обов'язки ідола. Заперечуючи цю частину в інших, тоталітарна система не дає можливостей для вільного зростання у спільноті, а створює жорстку вертикаль з фіксованими місцями як сакральними владними точками.

Висновки і перспективи подальших досліджень. Ікона та ідол є одночасно різними типами репрезентації сакрального, а також типами споглядання сакрального, яке залежить від глядача. Різниця між іконою та ідолом полягає у відношенні до трансцендентного, а також затримці погляду на собі (ідол) чи відсиланні його до божественної реальності (ікона).

Ідолопоклонництво та іконоклазм можна розглядати, за вдалим порівнянням Моргана, як недоліки процесу бачення: у випадку ідола погляд зупиняється на матеріальному та дозволяє глядачу вірити у повну і вичерпну репрезентацію божественного, проектуючи на нього власні переконання; у випадку іконоклазму погляд минує не лише ікону, а й її прототип, тобто власне божественне, виходячи у ніщо, ні на чому не затримуючись.

Використовуючи теорію ікони Ж.-Л. Маріона та святоотцівську спадщину можемо здійснити антропологічне трактування теорії ікони завдяки ідеям образу та подоби Божої у людині. Виділяємо статичну та динамічну теорії ікони, що пов'язані з кенозисом та теозисом відповідно. Для подальших досліджень християнського бачення теорії ікони корисним буде поглибити знання теорії ікони у антропологічному вимірі та знаходити зв'язок із цінностями унікальності кожної особистості, прав людини та демократичних ідеалів.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Велецас Х. Богослов'я ікони – еретичні відхилення. 2021. URL: <http://kyiv-pravosl.info/2021/04/06/bohoslovyya-ikony-eretychni-vidhylennya/> (дата звернення: 02.10.2024)
2. Кусьнеж В. Людина – образ і подoba Божа: біблійна перспектива. *Добрий Пастир: науковий вісник Івано-Франківської академії Івана Золотоустого. Богослов'я. Філософія. Історія*, (1), 2007, с. 58–72.
3. Григорій Ніський. Про сотворення людини. Переклад Лук'яненка Л.О. 2003. URL: <https://www.scribd.com/document/723628649/%D0%93%D1%80%D0%B8%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%B9-%D0%9D%D1%96%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D0%BF%D1%80%D0%BE-%D0%A1%D0%BE%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F-%D0%9B%D1%8E%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B8-%D0%9F%D0%B5%D1%80-%D0%9E-%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%BA%D0%B0> (дата звернення: 15.11.2024).
4. Мосякіна Т.В. Поняття кенозису у формування іконологічного мислення. 2020. Доступно за адресою: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/639f6021-dce4-4988-822f-9721656c55a2/content> (дата звернення 07.10.2024).
5. Соколовський О. Розвиток христологічних уявлень у творчій спадщині апостольських отців. *Вісник Львівського університету. Серія філос.-політолог. студії*. 2018. Випуск 16, с. 80–86.
6. Athanasius of Alexandria. On the Incarnation. Translated by Lewis K.S. 1944. URL: <https://web.archive.org/web/20140519040456/http://www.theologynetwork.org/studying-theologys/on-the-incarnation.htm> (дата звернення 08.09.2024).
7. Faur J. The Biblical Idea of Idolatry. *The Jewish Quarterly Review*, Vol. 69, No. 1 (Jul., 1978), pp. 1–15.
8. Irenaeus of Lyons. Against the Heresies. Translated by Unger D.J. Paulist Press, 1992. URL: <https://archive.org/details/SaintIrenaeusAgainstHeresiesComplete/page/n307/mode/2up> (дата звернення: 09.10.2024).
9. Marion J.-L. *La croisee du visible*. PUF, 2014. 168 p. URL : <https://www.librairiedalloz.fr/ebook/9782130792130-la-croisee-du-visible-jean-luc-marion/> (дата звернення: 01.10.2024).
10. Maximus the Confessor: Selected Writings. Translated by Berthold G.S. Paulist Press, 1985. 240 p.
11. Morgan D. The vicissitudes of seeing: iconoclasm and idolatry. *Religion* 33 (2), 2003. Pp. 170–180.
12. Palamas G. The Triads: In Defense of Those Who Practice Sacred Quietude. Edited by J. Meyendorff, translated by N. Gendle. Paulist Press, 1983. 172 p.
13. Rosner, B.S. The Concept of Idolatry. *Themelios* 24.3. May 1999. Pp. 21–30.
14. Rubies J.-P. Theology, Ethnography, and the Historicization of Idolatry. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 67, No. 4 Oct., 2006. pp. 571–596.

REFERENCES:

1. Veletsas, H. (2021). Bohoslovia ikony – yeretychni vidkhylennia. [Theology of the Icon – Heretical Deviations]. URL: <http://kyiv-pravosl.info/2021/04/06/bohoslovyya-ikony-eretychni-vidhylennya/> (access date: 02.10.2024). [In Ukrainian]
2. Kusniezh, V. (2007). Liudyna – obraz i podoba Bozha: bibliina perspektyva. [Man – the Image and Likeness of God: A Biblical Perspective]. *Dobryi Pastyr: naukovyi visnyk Ivano-Frankivskoi akademii Ivana Zolotoustoho. Bohoslovia. Filozofia. Istoriia. – The Good Shepherd: Scientific Bulletin of the Ivano-Frankivsk Academy of John Chrysostom. Theology. Philosophy. History*, (1), pp. 58–72. [In Ukrainian]
3. Gregory of Nyssa (2003). Pro sotvorennia liudyny. [On the Creation of Man]. Translated by Lukyanyenko L.O. URL: <https://www.scribd.com/document/723628649/%D0%93%D1%80%D0%B8%D0%B3%D0%BE%D1%80%D1%96%D0%B9-%D0%9D%D1%96%D1%81%D1%8C%D0%BA%D0%B8%D0%B9-%D0%BF%D1%80%D0%BE-%D0%A1%D0%BE%D1%82%D0%B2%D0%BE%D1%80%D0%B5%D0%BD%D0%BD%D1%8F-%D0%9B%D1%8E%D0%B4%D0%B8%D0%BD%D0%B8-%D0%9F%D0%B5%D1%80-%D0%9E-%D0%BB%D0%B5%D0%B2%D0%BA%D0%B0> (access date: 15.11.2024). [In Ukrainian]
4. Mosiakina, T. (2020). Poniattia kenozyysu u formuvannia ikonolohichnoho myslennia. [The concept of kenosis in the formation of iconological thinking]. Available at: <https://ekmair.ukma.edu.ua/server/api/core/bitstreams/639f6021-dce4-4988-822f-9721656c55a2/content> (access date 07.10.2024). [In Ukrainian]
5. Sokolovskiy, O. (2018). Rozvytok khrystolohichnykh uiaвлен u tvorchii spadshchyni apostolskykh ottziv. [The development of Christological ideas in the creative heritage of the apostolic fathers]. *Visnyk Lvivskoho universytetu. Serii filozof.-politolog. Studii. – Bulletin of Lviv University. Series of Philosophical and Political Studies*. Issue 16, pp. 80–86. [In Ukrainian]
6. Athanasius of Alexandria (1944). On the Incarnation. Translated by Lewis K.S. URL: <https://web.archive.org/web/20140519040456/http://www.theologynetwork.org/studying-theologys/on-the-incarnation.htm> (дата звернення 08.09.2024).

7. Faur, J. (1978). The Biblical Idea of Idolatry. *The Jewish Quarterly Review*, Vol. 69, No. 1, pp. 1–15.
8. Irenaeus of Lyons (1992). *Against the Heresies*. Translated by Unger D.J. Paulist Press. URL: <https://archive.org/details/SaintIrenaeusAgainstHeresiesComplete/page/n307/mode/2up> (дата звернення: 09.10.2024).
9. Marion, J.-L (2014). *La croisee du visible*. PUF 168 p. URL : <https://www.librairiedalloz.fr/ebook/9782130792130-la-croisee-du-visible-jean-luc-marion/> (дата звернення: 01.10.2024).
10. Maximus the Confessor (1985). *Selected Writings*. Translated by Berthold G.S. Paulist Press. 240 p.
11. Morgan, D. (2003). The vicissitudes of seeing: iconoclasm and idolatry. *Religion* 33 (2). Pp. 170–180.
12. Palamas, G. (1983). *The Triads: In Defense of Those Who Practice Sacred Quietude*. Edited by J. Meyendorff, translated by N. Gendle. Paulist Press. 172 p.
13. Rosner, B.S. (1999). The Concept of Idolatry. *Themelios* 24.3. Pp. 21–30.
14. Rubies, J.-P. (2006). Theology, Ethnography, and the Historicization of Idolatry. *Journal of the History of Ideas*, Vol. 67, No. 4, pp. 571–596.

УДК 27.04:[329.614:2-7](477.8)“1946–1990”

DOI <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-32>

Дмитро ТОПОРКОВ

аспірант кафедри музичної україністики та народно-інструментального мистецтва, Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, вул. Шевченка, 57, м. Івано-Франківськ, Україна, 76000

ORCID: 0000-0002-0060-4547

Бібліографічний опис статті: Топорков, Д. (2024). Трансформаційна природа іконології підпільної церкви (західних регіонів України протягом 1946–1990 років): стильова площина. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 264–271, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-32>

ТРАНСФОРМАЦІЙНА ПРИРОДА ІКОНОЛОГІЇ ПІДПІЛЬНОЇ ЦЕРКВИ (ЗАХІДНИХ РЕГІОНІВ УКРАЇНИ ПРОТЯГОМ 1946–1990 РОКІВ): СТИЛЬОВА ПЛОЩИНА

У статті викладена сутнісна природа іконографічних та стильових особливостей мистецької діяльності Української греко-католицької церкви в умовах її підпільного існування за часів домінації тоталітарного режиму у другій половині ХХ століття. Розглянуті світоглядні причини і художньо-образні наслідки формування особливого трансформованого канону сакрального зображення, визначена його роль у смисловому та символічному ряді церковної іконографічної атрибутики. Запропоновані нові теоретичні підходи щодо визначення місця культурологічних вимірів метаморфоз зображального та символічного канону в сучасній мистецтвознавчій системі координат. **Мета дослідження** – максимально чітко, детально та об'єктивно окреслити природу іконографічної трансформації сакрального мистецтва Української греко-католицької церкви в підпіллі. Віднайти підстави для застосування запропонованих теоретичних підходів щодо широкого кола метаморфоз художнього зображального канону. **Методологія.** Для визначення стильових ознак трансформованої іконографії застосовано комбінований синергетично-семіотичний метод. Для окреслення природи та характеру змін зображального канону іконографії використано методи візуальної антропології у поєднанні з порівняльно-історичним та герменевтичним методами. Для узагальнення теоретичних положень застосовано індуктивно-дедуктивний метод у контексті художньо-образної парадигми сакрального церковного живопису. **Наукова новизна.** Вперше іконографічні зміни аналізуються у співставленні з теоретичними моделями, які розкривають історично-світоглядні фактори; переосмислюється роль та значення мистецьких метаморфоз; висвітлюються деякі аспекти національної ідентичності та їх інтерпретаційний потенціал. **Висновки.** сутнісна природа трансформованої іконографії, в умовах нелегітимного інституційного існування (на прикладі тимчасової заборони тоталітарним режимом Української греко-католицької церкви у 1946–1990 роках), є догматично-естетичною із соціально-національними атрибутами й наднаціональним характером.

Ключові слова: мистецький канон, сакральні атрибути, церква, іконографія, культурологія, мистецтвознавство, трансформація, стиль.

Dmytro TOPORKOV

Postgraduate Student at the Department of Ukrainian Music Studies and Instrumental Folk Art, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, 57 Shevchenka Str., Ivano-Frankivsk, Ukraine, 76000

ORCID: 0000-0002-0060-4547

To cite this article: Toporkov, D. (2024). Transformatsiyna pryroda ikonolohiyi pidpilnoyi tserkvy (Zakhidnykh rehioniv Ukrayiny protyahom 1946–1990 rokiv): styliova ploshchyna [The metamorphic essence of the iconology of the Underground Church (Western regions of Ukraine, 1946–1990): a stylistic dimension]. *Fine Art and Culture Studies*, 6, 264–271, doi: <https://doi.org/10.32782/facs-2024-6-32>

THE METAMORPHIC ESSENCE OF THE ICONOLOGY OF THE UNDERGROUND CHURCH (WESTERN REGIONS OF UKRAINE, 1946–1990): A STYLISTIC DIMENSION

*The article outlines the essential nature of the iconographic and stylistic features of the artistic activity of the Ukrainian Greek Catholic Church during its underground existence under the domination of the totalitarian regime in the second half of the 20th century. The article examines the ideological causes and artistic-image consequences of the formation of a special transformed canon of sacred imagery, defining its role in the semantic and symbolic series of church iconographic attributes. New theoretical approaches are proposed to determine the place of cultural dimensions of the metamorphoses of the pictorial and symbolic canon in the modern art historical coordinate system. **The purpose of the research** is to clearly, in detail, and objectively outline the nature of the iconographic transformation of sacred art in the Ukrainian Greek Catholic Church during its underground period. It seeks to find grounds for applying the proposed theoretical approaches to a broad range of metamorphoses of the artistic pictorial canon. **The methodology.** A combined synergetic-semiotic method is used to identify the stylistic features of the transformed iconography. To outline the nature and character of the changes in the pictorial canon of iconography, visual anthropology methods are employed, combined with comparative-historical and hermeneutic methods. The inductive-deductive method is used to generalize theoretical propositions within the artistic-image paradigm of sacred church painting. **The scientific novelty.** For the first time, iconographic changes are analyzed in comparison with theoretical models that reveal historical and ideological factors. The role and significance of artistic metamorphoses are redefined, highlighting aspects of national identity and their interpretative potential. **Conclusions.** The essential nature of the transformed iconography, in the context of illegitimate institutional existence (as seen in the temporary ban of the Ukrainian Greek Catholic Church by the totalitarian regime between 1946–1990), is dogmatically-aesthetic with socio-national attributes and a transnational character.*

Key words: artistic canon, sacred attributes, church, iconography, cultural studies, art history, transformation, style.

Актуальність теми дослідження. Зважаючи на збільшення активності останнім часом щодо спроб уніфікації та пошуку відповідного місця у мистецтвознавчих структурах для такого непересічного явища як поступова зміна іконографічного канону церковних сюжетів під впливом соціально-політичних обставин й інших історичних факторів, постає своєчасна потреба виокремити та систематизувати стильові особливості разом із їх загальною природою трансформації зображальних традицій, відшукавши, при цьому, їх процесуальну, смислову, символічну і нарративну основи. Разом з тим, великий інтерес дослідників до богословської складової сакральних церковних зображень Української греко-католицької церкви часів її перебування в підпіллі (з 1946 до 1990 років включно), обумовлює необхідність запиту щодо сутності процесу стильової трансформації і, разом з тим, визначає формування відповідної наукової проблеми, розв'язання якої дозволить значною мірою вдосконалити понятійно-категоріальні аспекти в питаннях сакралізації та профанації, «традиційності» іконографії, богословського і «мистецького» канонів у стильовій та філософській площинах церковного середовища.

Постановка проблеми. Відповідно до сучасної загальноприйнятої системи стильових критеріїв сакрального мистецтва, природне місце трансформованих традицій іконографії

(в рамках єдиного богословського імперативу) є до кінця не окресленим та доволі далеким від остаточного й однозначного визначення. Їх художньо-образний характер залишається туманним, а їх манерність виконання – поза межами «незмінного» фіксованого зображального канону. Таким чином, закономірно постає проблема окреслення іконологічної природи церковної іконографії в процесі її трансформації під впливом історично-культурних причин на прикладі змін у мистецькому і богословському каноні Української греко-католицької церкви в період її підпільної діяльності в статусі забороненої (з боку тоталітарного режиму) соціальної інституції, що тривав з 1946 до 1990 років та ознаменував собою певний етап стильового розвитку християнського сакрального мистецтва східного обряду.

Аналіз попередніх досліджень. Поставлені наукові питання неодноразово досліджувалися мистецтвознавцями протягом останніх трьох десятиліть. При цьому, переважна більшість напрацювань є виключно сегментарного характеру. Стильові аспекти трансформації зображального канону української іконографії розглянуті Д. Степовиком у працях, які, переважно, стосуються загальних принципів формулювання та аналізу мистецьких категорій в іконології (Степовик, 2004; Степовик 2013). Більш ґрунтовними (щодо тематики і проблематики в рамках цього дослідження) виявились

іконологічні розвідки В. Козінчука: в чисельних наукових статтях вичерпною мірою розкривається роль жанрового канону (Козінчук, 2020), а також висвітлюються методологічні проблеми самого канону в іконографії (Козінчук, 2021). Крім цього, автором здійснене розлоге стильове дослідження ікон західних регіонів України в докторській дисертації «Трансформація іконописної традиції в українському культурному просторі» (Козінчук, 2024), де співставленні зображальні традиції в площині їх канонічності на протязі історичного розвитку церковного живопису. Не менш важливим постав порівняльний аналіз художньо-образних течій у науковому збірнику «Українська Греко-Католицька Церква і релігійне мистецтво. Історичний досвід та проблеми сучасності» упорядника А. Цибко (Українська Греко-Католицька Церква і релігійне мистецтво, 2003), а також стаття і автореферат В. Черепанина на тему еволюції та трансформації іконографічного канону в українському авангарді й у мистецтві некласичної естетики (Черепанин, 2002; Черепанин 2007).

Корпус наведених попередніх досліджень хоч і не розкриває повною мірою самої природної сутності трансформації зображального канону підпільної церкви, проте, дозволяє скомбінувати та синтезувати теоретичні засади щодо чіткого визначення природи мистецьких метаморфоз в іконології.

Мета дослідження – на підставі загально-відомих стильових особливостей та закономірностей чіткіше, докладніше й об'єктивніше окреслити природу іконографічної трансформації, якої зазнало сакральне мистецтво Української греко-католицької церкви в підпіллі, обумовити підстави для застосування запропонованих теоретичних підходів щодо широкого спектру метаморфоз мистецького зображального канону.

Методологія дослідження. Досягнення поставленої мети та відповідних похідних цілей вимагає застосування спеціальних методів дослідження. Для визначення стильових атрибутів трансформованої іконографії доречним стане використання комбінованого синергетично-семіотичного методу. Для окреслення природи й характеру змін зображального канону іконографії виправданим є вживання методу візуальної антропології разом із порів-

няльно-історичним та герменевтичним методами. Для узагальнення теоретичних положень необхідним є індуктивно-дедуктивний метод в розрізі художньо-образної парадигми сакрального церковного зображального мистецтва.

Сукупне поєднання перелічених вище методів дозволить повною мірою виконати потрібні завдання: порівняти динаміку стильових змін, зумовлених історично-світоглядними факторами; до певного рівня переосмислити роль і значення мистецьких метаморфоз у церковній іконографії; систематизувати атрибути зображальних рис сакральних зображень, що здатні формувати деякі інтерпретаційні аспекти національної ідентичності.

Виклад основного матеріалу. В пошуках сутності природи того чи іншого культурологічного процесу, не оминаючи при цьому мистецько-філософської складової, важко не упустити з поля зору та приділити достатньо уваги початковому і кінцевому набору стильових тенденцій, що, в сукупності, є ознакою звершеної трансформації тих чи інших традиційних правил зображення і принципів сакралізації церковного мистецтва. Це пояснюється тим, що трансформація «зображального» канону є безперервним процесом, де практично неможливо виокремити і окреслити первинні художньо-образні засади без урахування їх попередніх причин, а також складно відстежити кінцевий кристалізований стиль без його власного мистецького продукту, породженого ним, і, разом з тим, розташованим поза рамками певного етапу стильової трансформації.

Подібні візуально-синергетичні труднощі з'являються також на етапах: з'ясування критеріїв сакралізації та профанації мистецького зображального продукту; при спробі систематизації ознак та результатів іконологічної трансформації за окремо взятий період, обмежений соціально-історичними факторами; на стадії теоретичного обґрунтування сутності стильових та образних метаморфоз в межах канонічних уявлень про іконографію. Задля подолання описаних перешкод на шляху до чіткого та об'єктивного висвітлення необхідних аспектів трансформаційного мистецького процесу, які нас цікавлять в рамках теми і проблематики цього дослідження, вартує сформулювати та підкреслити існуючі обмеження самої природи такого процесу. Це дозволить повною

мірою застосовувати критерії приналежності змінених художніх традицій як до іконографічного канону, так і до так званого «мистецького» канону, визначаючи при цьому ступінь їх сакралізації (Козінчук, 2021, с. 76).

Природа трансформації іконографії, як і більшості видів та жанрів образотворчого мистецтва, має яскраво виражений естетичний та репрезентативний характер, обумовлений відображенням соціально-психологічних уявлень про позитивну значущість набутого мистецького досвіду на протязі цього процесу. І. Росковшенко зазначає: «Система правил в мистецтві на різних етапах культурно-історичного розвитку ставала відображенням соціальних уявлень щодо усвідомлення прекрасного, довершеного, поєднуючи таким чином об'єктивний предмет естетичного наслідування з суб'єктивними переживаннями в процесі функціонування мистецтва. Художня суспільна практика, формуючи позитивну значущість набутого досвіду, створювала образ загальнозначущих культурних норм, які ставали репрезентантами культурно-історичних ситуацій, що їх породжували» (Росковшенко, 2024). При цьому, особливістю динамічної перебудови церковної іконографії в умовах підпілля є парадокс вартісного виміру «поза-художньої» реальності: з одного боку, перетворення (а точніше – розширення) іконографічного канону неминуче призводить до «м'якої» профанації символічно-смыслового ряду сакрального зображення; а з іншої сторони – до концентрованої сакралізації стильових «залишків», адаптованих під нове відображення «уявлень про довершене», що в мистецтвознавчих та філософських колах прийнято називати «переосмисленням канонічних форм мистецтва» (Степовик, 2004, с. 138; Лєпахін, 2001, с. 164).

Якщо порівнювати класичні канонічні форми сакрального церковного зображення з результатами трансформації іконографії (після виходу Української греко-католицької церкви (УГКЦ) з підпілля в 1990 році та її легалізації), то постане очевидною наявність «відмирання» символізму, пов'язаного із глорифікацією попередніх соціально-суспільних догм; світоглядних ієрархічно-центричних конфігурацій; нівелювання їх ролі в духовно-моральній парадигмі церковного середовища та зміщення осі пріоритетності в бік стильової

самобутності. Така динаміка перемін у зображальному мистецтві була характерною для раннього історичного періоду розвитку християнства (на теренах стародавньої Римської імперії) в перші століття нової ери, коли нова (на той час) духовно-мистецька течія зазнавала суворих гонінь, перебувала в статусі не легітимізованої релігії, а її діяльність протікала поза естетичного та правового поля тогочасного державного устрою (Spier, Potts, Cole, 2018, с. 213). Проте, ці історичні паралелі не розкривають повною мірою сутності перебудови іконографії, так як, на відміну від перших трьох століть нової ери, у XX столітті мали місце яскраво виражені конфесійні розгалуження. Вони слугували додатковим фактором відокремлення не лише від парадигми так званого «старого світу», а ще й від інших церковних течій, які перебували у порівняно легальному становищі на відміну від забороненої УГКЦ (Ліквідація УГКЦ (1939–1946), 2006, с. 485).

В таких умовах іконографія підпілля УГКЦ в стильовому, сюжетному, декоративно-оздоблювальному аспектах неухильно тяжіла до маскування мистецьких сенсів, до підміни символічно-асоціативного ряду з метою зовнішньо імітувати ті зображальні форми, що залишаються відносно легальними (наприклад, максимальне наближення до православної іконографії (Козінчук, 2020, с. 54)), і при цьому є очевидним прагнення художників убезпечитись від викриття атрибутів УГКЦ. Разом з тим, мистецькі продукти трансформації сакральних зображень демонструють нам цілком виправдану гіперболізацію символічного ряду палітр, елементів національного декору, сюжетних особливостей і нарочитих відмінностей, які не помітні оку непосвяченого обивателя. Ці «напівтаємні» стильові та символічні знаки поступово набуватимуть статусу канонічних нововведень, що в подальшому будуть регламентувати іконографію та критерії її приналежності до вишуканого національно-центристського зображального контенту з особливим відтінком християнських атрибутів сакральності, не характерними для решти церковно-мистецьких інституцій, що належать до східної обрядової традиції (Українська Греко-католицька Церква і релігійне мистецтво, 2003, с. 75; Рагнер, Форгрімлер, 1996, с. 427).

Основною відмінною рисою, що ілюструє рішучий стильовий перехід у процесі іконографічної трансформації, є завуальована гіперболізація етнографічних аспектів традиційного християнського символізму, що тяжіє до церковно-світського резонансу в площині мистецьких прийомів й популярних та зрозумілих художніх образів. Разом з тим, оновлені критерії сакралізації традиційних образів мають великий потенціал щодо переоцінки функцій та впливу догматики на церковне зображальне мистецтво. Іншими словами, наприкінці ХХ століття, одразу після виходу УГКЦ з підпілля (Степовик, 2013, с. 178), значно розмивається межа між «канонічним» та «неканонічним» зображенням в церковній практиці на користь актуальної стильової моди, яка в різних культурних сферах перестає бути домінуючою платформою (або смисловим носієм) для національно-центристської традиції в мистецтві (Чорна, 2008, с. 160).

Крім цього, велику роль у трансформації іконографії Божої Матері (в особливості таких традиційних канонічних типів як «Одигітрія» (Українське мистецтво XV–XX століть: мистецьке видання, 2008, с. 98), «Оранта» (Шейко, Тишевська, 2006, с. 104), «Елеуса» (Культурологія, 2013, с. 128), «Покрова Пресвятої Богородиці» (Шпідлік, Рупнік, 1999, с. 86) та «Знамення» (Українське мистецтво XV–XX століть: мистецьке видання, 2008, с. 117)) більшою мірою, а також іконографії Ісуса Христа (нового візантійського канонічного типу «Пантократор») меншою мірою, відіграла зміна церковно-богослужбового контексту протягом останніх двох десятиліть ХХ століття, що позначилося певними змінами в обрядовості, у богослужбовій мові, в тому числі через поступове насичення спрощеною небагатовимірною символікою й атрибутами образів на протязі 60-х, 70-х і 80-х років минулого століття (Черепанин, 2002, с. 131).

Примітним є приклад трансформації останнього типу іконографії Богородиці «Знамення». Канон такого зображення бере свій початок в сакральній символіці Стародавнього Єгипту (образ Богині-Матері Нут, що у великому медальйоні на грудях вміщує сонячне Немовля Нового Дня та тримає руки в жесті адорації (Spier, Potts, Cole, 2018, с. 174)). У написаних в другій половині ХХ століття церковних іко-

нах «Знамення», серед наскрізної символіки легко зчитується таїнство втілення Бога-Слова, навіть, попри спрощення перспективності та смислової атрибутики, що притаманне зміненому зображальному канону. Характеризується динамічним накладанням сюжетних шарів, симетричністю та високим наднаціональним культурним потенціалом (Черепанин, 2007, с. 9; Стоколос, Шеретюк, 2011, с. 196).

Під впливом західноєвропейського експресіонізму та модернізму на український іконопис, а також внаслідок еміграції українських художників, які прагнули збереження традиційного іконопису (на прикладі діяльності Я. Музики та П. Холодного (Українські мистці у світі, 2013, с. 381)), у другій половині ХХ століття відбуваються зміни забарвлення в бік популяризації контрастних переходів, в бік насичення фонових кольорів. Відповідним чином змінюється і техніка малярства. Все частіше, починаючи з 70-х років минулого століття, робиться акцент на психологізмі сакральних зображень, трансформуються підходи до змалювання еталонних сюжетів Богородиці та Ісуса Христа. Такі митці як І. Марчук (Українські мистці у світі, 2013, с. 406) намагалися художньо поєднати народні мотиви й сучасні стилі, експериментуючи з кольоровою палітрою, фактурою, формою, з переосмисленням традиційних канонів, символів й архетипів. Разом з тим, відомі українські іконописці (М. Стороженко та Л. Медвідь (Українські мистці у світі, 2013, с. 405)) досліджували і вдосконалювали традиційні техніки, що вичерпною мірою дозволило зберегти концептуальні основи канонічних стилів, відродити національні художні прийоми.

При описаних вище художніх тенденціях та образно-символьних тяжіннях в площині сакрального мистецтва, велику роль відігравали як перспективні, так і ретроспективні принципи, характерні для перемін іконографії в особливому національно-центристському середовищі підпільної УГКЦ (Козінчук, 2024, с. 145). Це виражається у стійких зображальних формах, здатних перебороти, навіть, догматичну пріоритетність символізму в деяких окремо взятих прикладах іконографії та скульптурних композиціях Ісуса Христа у традиційних зображеннях в образі «Пантократора» 50-х–70-х років ХХ століття, а також Богородиці в її зображальному каноні «Замилування»

(«Елеуса») 70-х та 80-х років минулого століття, що виразно проілюстровано на деяких музейних предметах, які зберігаються у фондах Львівського Архiepархіального музею митрополита Андрея Шептицького (унікальний ідентифікаційний номер юридичної особи в Єдиному державному реєстрі підприємств та організацій України 41146263) згідно відповідних описів за реєстраційними та інвентарними номерами (Ікона «Елеуса», 1982; Ікона «Пантократор», 1977).

Наукова новизна. Вперше трансформаційний процес зображального канону іконографії аналізується у співставленні з теоретичними моделями, які розкривають історично-світоглядні фактори для переосмислення ролі та значення мистецьких метаморфоз, що, в свою чергу, дозволяє вперше систематизувати наративні атрибути символічно-змістовних рис сакральних зображень. Такий підхід здатен висвітлити деякі нові аспекти національної ідентичності, оцінити їх інтерпретаційний потенціал в майбутньому.

Висновки. Результатом аналізу загальновідомих стильових особливостей та закономірностей трансформації іконографічних атрибутів підпільної Української греко-католицької церкви (характерних для 1946–1990 років), постало окреслення сутнісної природи трансформованої іконографії сакрального мистецтва. Фінал іконографічної трансформації в цьому випадку – це своєрідна система

образно-соціальних відносин, яка містить культурно-мистецький парадокс вартісного виміру «поза-художньої» реальності: з одного боку, перетворення та розширення іконографічного канону неминуче призводить до м'якої профанації символічно-смыслового ряду сакрального зображення; а з іншої сторони – призводить до концентрованої сакралізації стильових пережитків, адаптованих під переосмислення минулих канонічних форм. При цьому стильові особливості та закономірності виражаються: у завуальованій гіперболізації етнографічних аспектів християнського символізму, у тяжінні до церковно-світського резонансу в площині мистецьких прийомів, у великому потенціалі впливу догматики на церковне зображальне мистецтво. Такі умовні категорії, на підставі високого ступеню їх уніфікованості, що підтверджується їх функціоналом, цілком відповідають широкому спектру метаморфоз мистецького зображального канону та вписуються у загальну духовно-моральну парадигму церковного середовища зі зміщенням осі пріоритетності в бік стильової самотності.

Іншими словами, сутнісна природа трансформованої іконографії в умовах нелегітимного інституційного існування (на прикладі тимчасової заборони тоталітарним режимом Української греко-католицької церкви у 1946–1990 роках), є не чим іншим як догматично-естетичною із соціально-національними атрибутами й наднаціональним характером.

ЛІТЕРАТУРА:

1. Ікона «Елеуса»: гуаш, картон, 1982 р. Інв. № ЖІ-405/ММАШ-1422. Львівський Архiepархіальний Музей митрополита Андрея Шептицького УГКЦ, Фонд живопису.
2. Ікона «Пантократор»: темпера, левкас, дерево, 1977 р. Інв. № ЖІ-263/ММАШ-316. Львівський Архiepархіальний Музей митрополита Андрея Шептицького УГКЦ, Фонд живопису.
3. Козінчук В. Жанровий канон в іконографічному мистецтві (на основі праць Г. К. Вагнера). *Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка*. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2020. Вип. 32, Т. 1. С. 52–56. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/32.214472>
4. Козінчук В. Методологічні проблеми канону в іконографії. *Baltic Journal of Legal and Social*. Riga, Latvia: “Baltija Publishing”, 2021. Num. 2, P. 73–80. DOI: <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2021-2-8>
5. Козінчук В. Трансформація іконописної традиції в українському культурному просторі: дис. ... докт. мистецтвозн.: 12.00.01 / Інс-т пробл. сучасн. мист. Нац. акад. мист. України. Київ, 2024. 495 с.
6. Культурологія: енциклопедичний словник. [М. Альяук, Ф. Бацевич, І. Бойко]; за ред. д-ра філос. наук, проф. В. Мельника. Львів: ЛНУ ім. Івана Франка, 2013. 508 с.
7. Лєпахін В. Ікона та іконічність. Львів: Свічадо, 2001. 288 с.
8. Ліквідація УГКЦ (1939–1946). Документи радянських органів державної безпеки. Київ: ПП Сергійчук М., 2006. Т. 1. 920 с.
9. Рагнер К., Форгрімлер Г. Короткий теологічний словник. Івано-Франківськ: Івано-Франківський теологічно-катехитичний інститут, 1996. 663 с.

10. Росковшенко І. Канон в мистецтві як ремінісценція гуманістичних традицій художньої творчості. *Новий Акрополь*, Київ. URL : <https://newacropolis.org.ua/theses/kanon-v-mystetstvi-ia-k-reministsentsiia-humanistychnykh-tradytsii-khudozhnoi-tvorchosti-1500792588> (дата звернення: 06.11.24)
11. Степовик Д. Іконологія й іконографія. Івано-Франківськ : Нова Зоря, 2004. 320 с.
12. Степовик Д. Нова українська ікона ХХ і початку ХХІ століть: Традиційна іконографія та нова стилістика. Львів : Місіонер, 2013. 288 с.
13. Стоколос Н., Шеретюк Р. Драма Церкви (До історії скасування Греко-Уніатської Церкви в Російській імперії та викорінення її духовно-культурних надбань) : Монографія. Рівне : ПП ДМ, 2011. 320 с.
14. Українська Греко-католицька Церква і релігійне мистецтво. Історичний досвід та проблеми сучасності / Упоряд. А. Цибко. *Матеріали II Міжнар. наук. конф. до 220-ліття Львівської Духовної Семінарії: наук. зб.* Львів–Рудно, 2003. Вип. 2. 150 с.
15. Українське мистецтво ХV–ХХ століть: мистецьке видання / упоряд. : Т. Лозинський. Наукове товариство ім. Т. Шевченка. Інститут колекціонерства українських мистецьких пам'яток при НТШ. Київ : Оранта, 2008. 128 с.
16. Українські мистці у світі. Матеріали до історії українського мистецтва ХХ ст. / Автор-упорядник Г. Стельмашук. Львів : Априорі, Львівська національна академія мистецтв, 2013. 520 с.
17. Черепанин В. Еволюція і трансформація іконографічного канону в українському авангарді. *Гуманітарні науки. Науково-практичний журнал*. 2002. № 1. Київ: «Педагогічна преса». С. 127–138.
18. Черепанин В. Трансформація візантійського іконографічного канону в мистецтві некласичної естетики; автореф. дис. ... канд. філософських наук за спеціальністю 09.00.08 «Естетика». Київ : Київський національний університет імені Тараса Шевченка, 2007. 13 с.
19. Чорна М. Ікона чи система символів і один із методів формування моральної особистості. *Наука. Релігія. Суспільство*. 2008. № 4. С. 159–162.
20. Шейко В., Тишевська Д. Історія української культури: навчальний посібник. Київ : Кондор, 2006. 264 с.
21. Шпідлік Т., Рупнік М. Про що розповідає ікона. Львів: Свічадо, 1999. 126 с.
22. Spier J., Potts T., Cole S. (Eds). *Beyond the Nile. Egypt and the Classical World*. Los Angeles : Getty Museums, 2018. 360 p.

REFERENCES:

1. Ікона “Eleusa”. (1982). Inv. № ZI-405/MMAS-1422. Huash, karton. Fond zhyvopysu, Lvivskyy Arkhyeparkhialnyy Muzey mytropolyta Andrey Sheptytskoho UHKC.
2. Ікона “Pantokrator”. (1977). Inv. № ZI-263/MMAS-316. Tempera, levkas, derevo. Fond zhyvopysu, Lvivskyy Arkhyeparkhialnyy Muzey mytropolyta Andrey Sheptytskoho UHKC.
3. Kozinchuk, V. (2020). Zhanrovyy kanon v ikonohrafichnomu mystetstvi (na osnovi prats H. K. Vahnera) [Genre canon in iconographic art (based on the works of G. K. Wagner)]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk: mizhvuzivskiy zbirnyk naukovykh prats molodykh vchenykh Drohobyskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu imeni Ivana Franka*. Drohobych, 32, 1, 52–56. DOI: <https://doi.org/10.24919/2308-4863.1/32.214472> [in Ukrainian].
4. Kozinchuk, V. (2021). Metodolohichni problemy kanonu v ikonohrafii [Methodological problems of the canon in iconography]. *Baltic Journal of Legal and Social. Riga, Latvia*, 2, 73–80. DOI: <https://doi.org/10.30525/2592-8813-2021-2-8> [in Ukrainian].
5. Kozinchuk, V. (2024). Transformatsiia ikonopysnoi tradytsii v ukrainskomu kulturnomu prostori [Transformation of the icon-painting tradition in the Ukrainian cultural space]: dys. ... dokt. mystetstvozn.: 12.00.01 / Ins-t probl. suchasn. myst. Nats. akad. myst. Ukrayiny. Kyiv, 495 s. [in Ukrainian].
6. Kulturolohiiia [Culturology]: entsyklopedychnyi slovnyk. [M. Alchuk, F. Batsevych, I. Boiko]; za red. d-ra filos. nyauk, prof. V. Melnyka. Lviv : LNU im. Ivana Franka, 508 s. [in Ukrainian].
7. Liepakhin, V. (2001). Ikona ta ikonichnist [Icon and Iconicity]. Lviv : Svichado, 288 s. [in Ukrainian].
8. Likvidatsiia UHKTs (1939–1946) [Liquidation of the UGCC (1939–1946)]. (2006). Dokumenty radianskykh orhaniv derzhavnoi bezpeky. Kyiv : PP Serhiichuk M., 1, 920 s. [in Ukrainian].
9. Rahner, K., Forhrimlyer, H. (1996). Korotkyi teolohichnyi slovnyk. Ivano-Frankivsk [Short Theological Dictionary] : Ivano-Frankivskyy teolohichno-katekhytychnyy instytut, 663 s. [in Ukrainian].
10. Roskovshenko, I. (2024). Kanon v mystetstvi yak reministsentsiia humanistychnykh tradytsii khudozhnoi tvorchosti [Canon in Art as a Reminiscence of Humanist Traditions of Artistic Creativity]. *Novyi Akropol*, Kyiv. URL : <https://newacropolis.org.ua/theses/kanon-v-mystetstvi-ia-k-reministsentsiia-humanistychnykh-tradytsii-khudozhnoi-tvorchosti-1500792588> [in Ukrainian].
11. Stepovyk, D. (2004). Ikonolohiia y ikonohrafiia [Iconology and Iconography]. Ivano-Frankivsk : Nova Zorya, 320 s. [in Ukrainian].

12. Stepovyk, D. (2013). Nova ukrainska ikona XX i pochatku XXI stolit: Tradytiina ikonohrafiia ta nova stylistyka [New Ukrainian Icon of the 20th and Early 21st Centuries: Traditional Iconography and New Stylistics]. Lviv : Misioner, 288 s. [in Ukrainian].
13. Stokolos, N., Sheretiuk, R. (2011). Drama Tserkvy (Do istorii skasuvannia Hreko-Uniatskoi Tserkvy v Rosiiskii imperii ta vykorinennia yii dukhovno-kulturnykh nadban) [Drama of the Church (To the History of the Abolition of the Greek-Uniate Church in the Russian Empire and the Eradication of Its Spiritual and Cultural Heritage)] : Monohrafiia. Rivne : PP DM, 320 s. [in Ukrainian].
14. Ukrayinska Hreko-katolytska Tserkva i relihiyne mystetstvo [Ukrainian Greek Catholic Church and Religious Art]. (2003). Istorychnyi dosvid ta problemy suchasnosti / Uporyad. A. Tsybko. *Materialy II Mizhnar. nauk. konf. do 220-littyi Lvivskoyi Dukhovnoyi Seminarii*. Lviv–Rudno, 2, 150 s. [in Ukrainian].
15. Ukrainske mystetstvo XV–XX stolit [Ukrainian Art of the 15th–20th Centuries]. (2008). *Mystetske vydannia / uporiad. : T. Lozynskiyi. Naukove tovarystvo im. T. Shevchenka. Instytut koleksionerstva ukrainskykh mystetskykh pamiatok pry NTSh*. Kyiv : Oranta, 128 s. [in Ukrainian].
16. Ukrainski mysttsi u sviti [Ukrainian Artists in the World]. (2013). *Materialy do istorii ukrainskoho mystetstva XX st. / Avtor-uporyadnyk H. Stelmashchuk*. Lviv : Apriori, Lvivska natsionalna akademiia mystetstv, 520 s. [in Ukrainian].
17. Cherepanyn, V. (2002). Evoliutsiia i transformatsiia ikonohrafichnoho kanonu v ukrainskomu avangardi [Evolution and Transformation of the Iconographic Canon in the Ukrainian Avant-Garde]. *Humanitarni nauky. Naukovo-praktychnyi zhurnal, 1*, 127–138 [in Ukrainian].
18. Cherepanyn, V. (2007). Transformatsiia vizantiiskoho ikonohrafichnoho kanonu v mystetstvi neklasychnoi estetyky [Transformation of the Byzantine Iconographic Canon in the Art of Non-Classical Aesthetics]; avtoref. dys. ... kand. filosofskykh nauk za spetsialnistiu 09.00.08 “Estetyka”. Kyiv : Kyivskiy natsionalnyi universytet imeni Tarasa Shevchenka, 2007. 13 s. [in Ukrainian].
19. Chorna, M. (2008). Ikona chy systema symboliv i odyin iz metodiv formuvannia moralnoi osobystosti [Icon or System of Symbols and One of the Methods of Forming a Moral Personality]. *Nauka. Relihiia. Suspilstvo, 4*, 159–162 [in Ukrainian].
20. Sheiko, V., Tyshevska, D. (2006). Istoriia ukrainskoi kultury [History of Ukrainian Culture]: navchalnyi posibnyk. Kyiv : Kondor, 264 s. [in Ukrainian].
21. Shpidlik, T., Rupnik, M. (1999). Pro shcho rozpovidaie ikona [What the Icon Tells]. Lviv : Svichado, 126 s. [in Ukrainian].
22. Spier, J., Potts, T., Cole, S. (2018). *Beyond the Nile. Egypt and the Classical World*. Los Angeles : Getty Museums, 360 p. [in English].

ЗМІСТ

МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

Наталія АРХІПОВА

АРХЕТИПОВІ ОБРАЗИ У ЖАНРІ МЮЗИКЛУ:
КУЛЬТУРНА СПАДЩИНА І ТРАНСФОРМАЦІЯ У ДЗЕРКАЛІ ЧАСУ..... 3

Надія ВОРОНОВА, Олексій ПРОКОПЕНКО, Олексій КОНОНЕНКО

ФЕНОМЕНОЛОГІЯ МУЗИЧНОЇ КУЛЬТУРИ..... 9

Мирослава ЖИШКОВИЧ, Ден ЯЦЗЮЕНЬ

ТРИ ПІСНІ Г. ДОНІЦЕТТИ З ЦИКЛУ «NUIT D'ÉTÉ À PAUSILIPPE» В АСПЕКТІ МУЗИЧНО-ТЕОРЕТИЧНОГО ТА ІНТЕРПРЕТАЦІЙНОГО АНАЛІЗУ.....17

Вікторія КАШАЮК

СПЕЦИФІКА ВІДОБРАЖЕННЯ ГЕРОЇКИ В УКРАЇНСЬКІЙ І КИТАЙСЬКІЙ МУЗИЧНО-МЕНТАЛЬНИХ КАРТИНАХ (НА ПРИКЛАДІ ТВОРІВ КИРИЛА СТЕЦЕНКА І СЯНЬ СІНХАЯ).....26

Микита КОНОВАЛОВ

КОНЦЕПТУАЛЬНИЙ АЛЬБОМ ЯК ВОКАЛЬНИЙ ЦИКЛ:
ОСОБЛИВОСТІ МУЗИЧНО-ДРАМАТУРГІЧНОЇ ЦІЛІСНОСТІ.....32

Василь КРАВЧУК

ЖАНРОВО-СТИЛЬОВЕ СПРЯМУВАННЯ ПЕРЕКЛАДЕНЬ ФОРТЕПІАННИХ РОМАНТИЧНИХ П'ЄС У ТВОРЧО-ВИКОНАВСЬКІЙ ДІЯЛЬНОСТІ АКОРДЕОНІСТА..... 39

Тетяна КРИВИЦЬКА, Віталій ОХМАНЮК

ФОРТЕПІАННІ ТРАНСКРИПЦІЇ Ф. ШУБЕРТА – Ф. ЛІСТА У ІНТЕРПРЕТАЦІЇ МУЗИ РУБАЦКІТЕ ...44

Тетяна ЛІТЕПЛО

ВПЛИВ МУЗИЧНО-ОСВІТНІХ ІНСТИТУЦІЙ ДРОГОБИЧА НА ІНТЕНСИФІКАЦІЮ КОМПОЗИТОРСЬКОЇ ТВОРЧОСТІ КРАЮ.....55

Анатолій ОРОНОВСЬКИЙ, Лариса ОРОНОВСЬКА, Ігор ЦМУР, Ірина ГАВРАН

РОЗВИТОК ХОРОВОГО МИСТЕЦТВА В УКРАЇНІ В ХХ СТОЛІТТІ..... 62

Майя РЖЕВСЬКА, Володимир РОМАНКО

КОНЦЕРТНА ПРЕЗЕНТАЦІЯ РОК-МУЗИКИ У ДИНАМІЦІ ВІЗУАЛЬНИХ ПРОЯВІВ:
МУЗИКАНТИ НА СЦЕНІ..... 67

Олександра САПСОВИЧ

ГРА НАПАМ'ЯТЬ У ФОРТЕПІАННОМУ МИСТЕЦТВІ ВИКОНАВСТВА: ІСТОРИЧНИЙ ОГЛЯД.....75

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ

Світлана ДОЛЕСКО, Мар'ян БЕСАГА, Федір ЗЕРНЕЦЬКИЙ

ПРЕЗЕНТАЦІЯ АКВАРЕЛЬНОГО ЖИВОПИСУ
НА БЛАГОДІЙНИХ АУКЦІОНАХ НА ПРИКЛАДІ ПРОЄКТУ «МАЮ ЧЕСТЬ!».....82

Світлана ДОЛЕСКО, Ольга КОПІЄВСЬКА

«ПАДАЮЧА ТІНЬ «МРІЇ» НА САДИ ДЖАРДІНЬ»:
МИСТЕЦТВОЗНАВЧИЙ АНАЛІЗ ПРОЄКТУ У ПЕРІОД РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ89

Володимир ЗАБОЦЬКИЙ

ВСТАНОВЛЕННЯ ЦІННОСТІ ТВОРІВ МИСТЕЦТВА НА АРТ-РИНКУ
ТА НАСЛІДКИ ВІДСУТНОСТІ МИСТЕЦТВОЗНАВЧОЇ ЕКСПЕРТИЗИ.....99

Олег КРЕМІНСЬКИЙ

РЕЛІГІЙНА ТЕМАТИКА В САТИРИЧНІЙ ГРАФІЦІ УКРАЇНИ ПЕРІОДУ
РОСІЙСЬКО-УКРАЇНСЬКОЇ ВІЙНИ (З 2014 РОКУ).....105

Максим МАЛИЛЬО СИМВОЛІКА ТА ОРНАМЕНТИКА В САКРАЛЬНОМУ РІЗЬБЛЕННІ ЗАКАРПАТТЯ 19 СТОЛІТТЯ.....	116
Ірина МАРЧЕНКО ВИКОРИСТАННЯ ПРИРОДНИХ ТА СИНТЕТИЧНИХ ПОЛІМЕРІВ ПРИ ДУБЛЮВАННІ ЖИВОПИСУ. ІСТОРІЯ ТА РЕГІОНАЛЬНА СПЕЦИФІКА МЕТОДИК.....	124
Андрій МАТІОС МІЖНАРОДНЕ ГУМАНІТАРНЕ ПРАВО НА ЗАХИСТІ КУЛЬТУРНИХ ЦІННОСТЕЙ.....	132
Анастасія МЕЛЬНИЧУК СУЧАСНІ ІННОВАЦІЙНІ МЕТОДИ У ВИКЛАДАННІ ПЛАСТИЧНОЇ АНАТОМІЇ В НАЦІОНАЛЬНІЙ АКАДЕМІЇ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА І АРХІТЕКТУРИ ТА ПЕРСПЕКТИВИ ПОДАЛЬШОГО ЇЇ РОЗВИТКУ.....	143
Інна ПЕТРОВА, Олеся ВАРКАЧ КОМПОЗИЦІЙНИЙ АНАЛІЗ ІЛЮСТРАЦІЙ ТЕОДОРА КІТТЕЛЬСЕНА ДО ЗБІРКИ «НОРВЕЗЬКІ ЧАРІВНІ КАЗКИ» (2018).....	162
Маруся РОНОМАРЕНКО SYMBOLISM AND ICONOGRAPHY OF THE LOTUS IN THE SACRED ART OF CHINA.....	173
Віктор СМІРНОВ, Олена МІЩЕНКО ПРИНЦИПИ ІНТЕГРАЦІЇ ТЕХНОЛОГІЙ Й ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА.....	182
Інна ЧЕРКЕСОВА НИТКОВИЙ ДИЗАЙН МИСТКИНИ РАДИ ВРОНСЬКОЇ ЯК ЗАСІБ САМОВИРАЖЕННЯ Й ЗАДОВОЛЕННЯ ДУХОВНИХ ПОТРЕБ У ГАРМОНІЇ ТА КРАСІ ТВОРЧОЇ ОСОБИСТОСТІ.....	190
Євгеній ШИШЛЮК, Світлана ДОЛЕСКО, Наталія БРЕЙ АРХІТЕКТУРА СТАРОДАВНЬОГО РИМУ В ЖИВОПИСІ ДОБИ ВІДРОДЖЕННЯ.....	196
Євгеній ШИШЛЮК, Вадим МИХАЛЬЧУК ЦЕНТР ІНТЕЛЕКТУАЛЬНОГО МИСТЕЦТВА МЕРКУРІЙ.....	204
КУЛЬТУРОЛОГІЯ	
Олена БЕРЕЗІНСЬКА КРОС-КУЛЬТУРНА КОМПОНЕНТА ЯК УМОВА САМОРЕАЛІЗАЦІЇ УКРАЇНЦІВ В ЄВРОПІ.....	212
Ганна БОРИШПОЛЬ АРХЕТИПНІ ОБРАЗИ УКРАЇНСЬКОЇ ТРАДИЦІЙНОЇ КУЛЬТУРИ ЯК ФАКТОР МІФОДИЗАЙНУ СОЦІОКУЛЬТУРНОГО ПРОСТОРУ УКРАЇНИ ПЕРШОЇ ЧВЕРТІ ХХІ СТОЛІТТЯ.....	220
Богдан БУРЛАЧЕНКО, Ольга ФАБРИКА-ПРОЦЬКА ГІТАРНІ ДУЕТИ ЯК ПРИКЛАД АНСАМБЛІВ МАЛИХ ФОРМ У КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ ТА ДІАСПОРИ.....	231
Максим ДЕМИДЕНКО ОСОБЛИВОСТІ СЮЖЕТНО-ТЕМАТИЧНОЇ РЕПРЕЗЕНТАЦІЇ ПРОБЛЕМИ НАЦІОНАЛЬНОЇ ІДЕНТИЧНОСТІ В СУЧАСНОМУ ІСТОРИЧНОМУ ІГРОВОМУ КІНО УКРАЇНИ.....	239
Анастасія КРАВЧЕНКО СЕМІОТИКА ТЕАТРАЛЬНОГО І КІНОТЕКСТУ В МЕДІАЛЬНИХ ПРОЄКЦІЯХ ДИГІТАЛЬНОЇ КУЛЬТУРИ.....	248
Тіна МОСЯКІНА ІКОНОДУЛІЗМ, ІДОЛАТРІЯ ТА ІКОНОКЛАЗМ: РІЗНИЦЯ МІЖ ІКОНОЮ, ІДОЛОМ ТА ЇХ АНТРОПОЛОГІЧНІ ЕКСПЛІКАЦІЇ.....	256
Дмитро ТОПОРКОВ ТРАНСФОРМАЦІЙНА ПРИРОДА ІКОНОЛОГІЇ ПІДПІЛЬНОЇ ЦЕРКВИ (ЗАХІДНИХ РЕГІОНІВ УКРАЇНИ ПРОТЯГОМ 1946–1990 РОКІВ): СТИЛЬОВА ПЛОЩИНА.....	264

CONTENTS

MUSICAL ART

<i>Natalia ARKHIPOVA</i> ARCHETYPAL IMAGES IN THE MUSICAL GENRE: CULTURAL HERITAGE AND TRANSFORMATION IN THE MIRROR OF TIME.....	3
<i>Nadiia VORONOVA, Oleksii PROKOPENKO, Oleksii KONONENKO</i> PHENOMENOLOGY OF MUSICAL CULTURE.....	9
<i>Myroslava ZHYSHKOVYCH, Deng YAJUAN</i> THREE SONGS BY G. DONIZETTI FROM THE CYCLE “NUIT D’ÉTÉ À PAUSILIPPE” IN THE ASPECT OF MUSICAL-THEORETICAL AND INTERPRETATIVE ANALYSIS.....	17
<i>Viktoriia KASHAIUK</i> THE SPECIFICITY OF REFLECTING HEROISM IN UKRAINIAN AND CHINESE MUSICAL AND MENTAL PICTURES (ON THE EXAMPLE OF WORKS BY KYRYLO STETSENKO AND XIAN XINGHAI).....	26
<i>Mykyta KONOVALOV</i> CONCEPTUAL ALBUM AS A VOCAL CYCLE: PECULIARITIES OF MUSICAL AND DRAMATIC INTEGRITY.....	32
<i>Vasyl KRAVCHUK</i> GENRE-STYLE DIRECTION OF PIANO ROMANTIC PIECES TRANSLATIONS IN THE ACCORDIONIST’S CREATIVE-PERFORMING ACTIVITIES	39
<i>Tetyana KRYVYTSKA, Vitalii OKHMANIUK</i> PIANO TRANSCRIPTION BY F. SCHUBERT – F. LISZT IN THE INTERPRETATION OF MŪZA RUBACKYTĚ.....	44
<i>Tetiana LITEPLO</i> THE INFLUENCE OF MUSIC AND EDUCATIONAL INSTITUTIONS IN DROHOBYCH ON THE INTENSIFICATION OF COMPOSITIONAL CREATIVITY IN THE REGION.....	55
<i>Anatolii ORONOVSKYY, Larysa ORONOVSKA, Ihor TSMUR, Iryna GAVRAN</i> DEVELOPMENT OF CHORAL ART IN UKRAINE IN THE 20TH CENTURY.....	62
<i>Maiia RZHEVSKA, Volodymyr ROMANKO</i> CONCERT PRESENTATION OF ROCK MUSIC IN THE DYNAMICS OF VISUAL MANIFESTATIONS: MUSICIANS ON STAGE.....	67
<i>Oleksandra SAPSOVYCH</i> PLAYING BY HEART IN PIANO PERFORMANCE: A HISTORICAL OVERVIEW.....	75
FINE ARTS, DECORATIVE ARTS, RESTORATION	
<i>Svitlana DOLESKO, Maryan BESAHA, Fedir ZERNETSKYY</i> PRESENTATION OF WATERCOLOR PAINTINGS AT CHARITY AUCTIONS ON THE EXAMPLE OF THE PROJECT “I HAVE THE HONOR!”.....	82
<i>Svitlana DOLESKO, Olha KOPIIEVSKA</i> “THE FALLING SHADOW OF MRIIA ON THE GIARDINI GARDENS”: AN ART ANALYSIS OF THE PROJECT DURING THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR.....	89
<i>Volodymyr ZABOTSKYY</i> DETERMINATION OF THE VALUE OF ARTWORKS ON THE ART MARKET AND THE CONSEQUENCES OF THE LACK OF ART EXPERTISE.....	99
<i>Oleg KREMINSKYI</i> RELIGIOUS THEMES IN SATIRICAL GRAPHICS OF UKRAINE DURING THE RUSSIAN-UKRAINIAN WAR (SINCE 2014).....	105

Maksym MALYLYO SYMBOLS AND ORNAMENTS IN THE SACRED CARVING OF TRANSCARPATHIA OF THE 19TH CENTURY.....	116
Iryna MARCHENKO THE USE OF NATURAL AND SYNTHETIC POLIMERS IN THE LINING OF THE CANVAS. THE HISTORY AND REGIONAL SPECIFICITY OF METHODS.....	124
Andrii MATIOS INTERNATIONAL HUMANITARIAN LAW IN THE PROTECTION OF CULTURAL PROPERTY.....	132
Anastasia MELNYCHUK MODERN INNOVATIVE METHODS IN TEACHING PLASTIC ANATOMY AT THE NATIONAL ACADEMY OF FINE ARTS AND ARCHITECTURE AND PROSPECTS FOR ITS FURTHER DEVELOPMENT.....	143
Inna PETROVA, Olesia VARKACH COMPOSITION ANALYSIS OF THEODOR KITTELSEN'S ILLUSTRATIONS FOR THE COLLECTION "NORWEGIAN MAGIC TALES" (2018).....	162
Maryna PONOMARENKO SYMBOLISM AND ICONOGRAPHY OF THE LOTUS IN THE SACRED ART OF CHINA.....	173
Viktor SMIRNOV, Olena MISHCHENKO PRINCIPLES OF INTEGRATION OF TECHNOLOGY AND FINE ARTS.....	182
Inna CHERKESOVA THREAD DESIGN BY ARTIST RADA VRONSKA AS A WAY OF SELF-EXPRESSION AND FULFILMENT OF SPIRITUAL NEEDS IN HARMONY AND BEAUTY OF A CREATIVE PERSONALITY.....	190
Yevhenii SHYSHLIUK, Svitlana DOLESKO, Nataliia BREI THE ARCHITECTURE OF ANCIENT ROME IN RENAISSANCE PAINTING.....	196
Yevhenii SHYSHLIUK, Vadim MYKHALCHUK THE MERCURY CENTER FOR INTELLECTUAL ART.....	204
CULTURAL STUDIES	
Olena BEREZINSKA CROSS-CULTURAL COMPONENT AS A CONDITION FOR SELF-REALIZATION OF UKRAINIANS IN EUROPE.....	212
Hanna BORYSHPOL ARCHETYPAL IMAGES OF UKRAINIAN TRADITIONAL CULTURE AS A FACTOR IN THE MYTHODESIGN OF THE SOCIO-CULTURAL SPACE OF UKRAINE IN THE FIRST QUARTER OF THE XXI CENTURY.....	220
Bogdan BURLACHENKO, Olga FABRYKA-PROTSKA GUITAR DUETS AS AN EXAMPLE OF SMALL FORM ENSEMBLES IN THE CULTURAL SPACE OF UKRAINE AND THE DIASPORA.....	231
Maksym DEMYDENKO PECULIARITIES OF THE PLOT AND THEMATIC REPRESENTATION OF THE PROBLEM OF NATIONAL IDENTITY IN CONTEMPORARY HISTORICAL FEATURE FILMS OF UKRAINE.....	239
Anastasiia KRAVCHENKO SEMIOTICS OF THEATRICAL AND CINEMATIC TEXTS IN MEDIA PROJECTIONS OF DIGITAL CULTURE.....	248
Tina MOSIAKINA ICONODULISM, IDOLATRY AND ICONOCLASM: THE DIFFERENCE BETWEEN AN ICON AND AN IDOL AND THEIR ANTHROPOLOGICAL EXPLICATIONS.....	256
Dmytro TOPORKOV THE METAMORPHIC ESSENCE OF THE ICONOLOGY OF THE UNDERGROUND CHURCH (WESTERN REGIONS OF UKRAINE, 1946–1990): A STYLISTIC DIMENSION.....	264

FINE ART AND CULTURE STUDIES

Випуск 6

Коректура • Ирина Николаївна Чудеснова

Комп'ютерна верстка • Оксана Іванівна Молодецька

Підписано до друку: 31.01.2025.

Формат 60×84/8. Гарнітура Times New Roman.

Папір офсет. Цифровий друк. Ум.-друк. арк. 32,09. Замов. № 0225/130. 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.