

## ДИЗАЙН

УДК 378: [37.02+74]:74-057: 711 (477)

**Цитування:**

Бобренко Р. В. Педагогічні принципи викладання дисциплін мистецького спрямування для майбутніх графічних дизайнерів під час воєнного стану в Україні (на прикладі НАКККІМ). *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 3–10.

**Бобренко Ростислав Всеволодович,**  
кандидат педагогічних наук,  
доцент кафедри графічного дизайну  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0001-7674-301X>  
[rostyslavbobrenko@gmail.com](mailto:rostyslavbobrenko@gmail.com)

Bobrenko R. (2023). Pedagogical Principles of Teaching Art Disciplines for Future Graphic Designers during Martial Law in Ukraine (on the Example of NACAM). *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 44, 3–10 [in Ukrainian].

**ПЕДАГОГІЧНІ ПРИНЦИПИ ВИКЛАДАННЯ ДИСЦИПЛІН МИСТЕЦЬКОГО  
СПРЯМУВАННЯ ДЛЯ МАЙБУТНІХ ГРАФІЧНИХ ДИЗАЙНЕРІВ  
ПІД ЧАС ВОЄННОГО СТАНУ В УКРАЇНІ (НА ПРИКЛАДІ НАКККІМ)**

**Мета роботи** полягає в окресленні педагогічних принципів викладання мистецьких дисциплін для здобувачів вищої освіти спеціальності графічного дизайну під час воєнного стану (на прикладі Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв (НАКККІМ)). **Методологія роботи** полягає в застосуванні комплексу загальнонаукових методів, серед яких основними є: об'єктивності, функційності, порівняльного аналізу, пояснювальний, узагальнення та систематизації; спеціальних – комплекс педагогічних методів: організації навчального процесу, проблемного викладання, лекційний, дослідницький, творчий тощо. **Наукова новизна.** Уперше подані основні педагогічні принципи, на підставі яких автор викладає майбутнім графічним дизайнерам низку мистецьких дисциплін у НАКККІМ. Підґрунтям для аналізу й узагальнення виділеної проблематики стали дослідження вітчизняних науковців. При цьому розкрито понятійний апарат, юридично-нормативну базу, проаналізовано основні принципи роботи викладача в умовах воєнного стану в Україні. **Висновки.** Серед широкого діапазону педагогічних принципів викладання дисциплін мистецького спрямування для майбутніх графічних дизайнерів під час воєнного стану в Україні акцентуємо на такі, як: безпечності освітнього процесу; відповідальності здобувача за тематичний вибір, дотримання ним академічних і правових засад у творчій діяльності; узгодженість з громадянськими/ суспільними запитами; художньої оригінальності в дизайнерському проектуванні та наукової обґрунтованості в проведенні й описі академічних досліджень; партнерські умови викладач–здобувач; культурного поступу; транскордонної освіти та мультикультуралізму; професійної реалізації.

**Ключові слова:** дизайн, підготовка графічних дизайнерів, педагогічні принципи, мистецькі дисципліни, вища освіта під час воєнного стану.

*Bobrenko Rostyslav, Ph.D. in Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department of Graphic Design, National Academy of Culture and Arts Management*

**Pedagogical Principles of Teaching Art Disciplines for Future Graphic Designers during Martial Law in Ukraine (on the Example of NACAM)**

**The purpose of the paper** consists in outlining the pedagogical principles of teaching art disciplines for students of higher education majoring in graphic design during martial law (on the example of the National Academy of Culture and Arts Management (NACAM)). **The research methodology** consists in the application of a complex of general scientific methods, among which the main ones are: objectivity, functionality, comparative analysis, explanatory, generalisation, and systematisation. Special methods include a complex of pedagogical methods: organisation of the educational process, problem-based teaching, lecture, research, and creative methods. **Scientific novelty of the research.** Submitted for the first time pedagogical principles are presented, on the basis of which the author teaches future graphic designers a number of artistic disciplines at NACAM. The research of domestic scholars became the basis for the analysis and generalisation of the selected issues. At the same time, the conceptual apparatus, the legal and

regulatory framework were revealed, and the main principles of the lecturer's work in the conditions of martial law in Ukraine. **Conclusions.** Among the wide range of pedagogical principles of teaching artistic disciplines for future graphic designers during the martial law in Ukraine, we emphasise: safety of the educational process; the responsibility of the student for the thematic choice, their observance of academic and legal principles in creative activity; consistency with civil/public requests; artistic originality in design and projecting and scientific validity in conducting and describing educational research; partnership conditions teacher-acquirer; cultural progress; cross-border education and multiculturalism; professional implementation.

**Keywords:** design, training of graphic designers, pedagogical principles, artistic disciplines, higher education during martial law.

Актуальність теми дослідження. Педагогічний процес, зокрема дизайнерська освіта, в умовах російської агресії проти України зазнає суттєвих змін: відбувається перманентне узгодження можливостей здобувачів, викладачів, навчальних закладів і вимог інституційних органів до ЗВО стосовно організації оптимального навчального процесу в умовах війни.

Майбутні графічні дизайнери потребують безпечності, оперативного зв'язку з викладачем, фахової інформації в процесі плекання їх як особистостей і професіоналів. Основними в цьому процесі це мистецькі (/художньо-орієнтовані) дисципліни, які розвивають душу та формують професійну компетентність. При цьому викладач вичленовує та впроваджує доцільні педагогічні принципи донесення змісту мистецьких дисциплін, враховуючи обставини воєнного стану.

Мета дослідження – окреслення педагогічних принципів викладання мистецьких дисциплін для здобувачів графічного дизайну під час воєнного стану (на прикладі НАКККіМ).

Аналіз досліджень і публікацій. Проблематика педагогічних принципів викладання мистецьких дисциплін розглядалася в наукових працях вітчизняних дослідників у різних аспектах: мистецько-педагогічної освіти в цілому – О. Рудницька [20], Т. Стратан і О. Горбенко [21], О. Отич [8], О. Шевнюк [24] в контексті науково-методичних засад – О. Отич [7], О. Верещагіна-Білявська [1], Г. Падалка [11], Т. Турчин [22], В. Тушева [23] та ін.; організаційних питань – Г. Падалка [10] та ін.; принципів викладання мистецьких дисциплін здобувачам дизайну та художньо-технічного профілю – О. Волинська [3], В. Радкевич [19] тощо.

Виклад основного матеріалу. Нормативною базою підготовки здобувачів у вищій школі є передусім Закон України «Про вищу освіту» [12], Розпорядження Кабінету міністрів України «Про схвалення Стратегії

розвитку вищої освіти в Україні на 2022–2032 роки» [16] тощо. В умовах воєнного стану додалася низка загальнодержавних нормативних документів, серед ключових такі, як: Закон України «Про правовий режим Воєнного стану» [14], наказ Міністерства освіти і науки України (МОН) «Про деякі питання організації роботи закладів фахової передвищої, вищої освіти на час воєнного стану» [13], лист «Про практику застосування трудового законодавства у галузі освіти і науки під час дії правового режиму воєнного стану» [15], лист МОН «Про функціонування галузі освіти в умовах воєнного стану» [18] та ін., а також нормативні документи окремих ЗВО стосовно регуляції освітнього процесу в цей період, наприклад, наказ «Про формат освітнього процесу в Академії у 2022-2023 н.р.» [17] тощо.

Так, відповідно до ст. 3 Закону України «Про вищу освіту» державна політика у сфері вищої освіти ґрунтується, зокрема, на принципах: «...сприяння утвердженню української національної та громадянської ідентичності, вихованню патріотизму, формуванню оборонної свідомості; <...> міжнародної інтеграції та інтеграції системи вищої освіти України у Європейській простір вищої освіти, за умови збереження і розвитку досягнень та прогресивних традицій національної вищої школи...», а також у законі акцентується на сприяння сталому розвитку суспільства, створення умов для освіти протягом життя, самостійність, незалежність і відповідальність закладу вищої освіти у прийнятті рішень стосовно розвитку академічних свобод, організації освітнього процесу та ін. з відповідними студентоцентризованим навчанням і академічною мобільністю тощо [12].

Педагогічні принципи мистецького навчання, услід за Г. Падалкою, формуємо як основні положення, що визначають сутність, зміст, провідні вимоги до взаємодії наставника та здобувача, виконання яких передбачає досягнення результативності процесу оволодіння мистецтвом здобувачів.

При цьому принципи охоплюють узагальнені закономірності мистецького навчання [11].

Так, серед загальних принципів викладання мистецьких дисциплін виділимо (услід за дослідниками) такі, як: безпеки [8]; фундаменталізації та актуальності знань для мистецької педагогіки [19; 22]; системності та емоційної насиченості навчально-виховного процесу (цілісного й поступового заглиблення в проблему; єдність емоційного та свідомого, художнього та технічного; взаємодію відображених у змісті освіти та виховання основних компонентів соціального досвіду: художньо-естетичних знань, світоглядних уявлень, емоційно-ціннісного ставлення, художніх умінь, творчості, за Т. Турчин; науковості, єдності навчання та виховання, зв'язку теорії з практикою, систематичності, послідовності та наступності, інтеграції та диференційованого підходу до навчання, доступності, поєднання функціонального та декоративного, за В. Радкевич та ін.) [11; 19; 20; 22]; культуровідповідності та еволюційного холізму (розгляд системи художньо-естетичної освіти та виховання як соціокультурного феномену; органічне поєднання загальнолюдського, національного та регіонального компонентів освіти та виховання з безумовним пріоритетом їх національної спрямованості; узгодження освітніх і дозвілєвих заходів, гармонізація суспільних, професійнопедагогічних і сімейно-родинних виховних впливів; об'єднання простих структур у складні, де цілісність змісту мистецької освіти відображає внутрішню нерозривність її елементів у контексті культури) [19; 22; 23]; суб'єкт-суб'єктні взаємини в освітньому процесі між викладачем і здобувачем («антропологізація» за О. Верещагіною-Білявською) [1; 22]; визнання наставником індивідуальності здобувача та дбайливе ставлення до його естетично-творчих проявів (толерантне сприйняття вихованців; позитивне мислення про здобувача; опора на визнання унікальності кожного здобувача за О. Вознесенською; диференціація здобувачів на основі природовідповідності й особистісних відмінностей; «міцна психологічна основа й усвідомлення фізіологічних особливостей учнів» за Й. Ельгісером; врахування зв'язку особистості з конкретно-предметною реальністю освітнього напрямку) [8; 11; 19; 22]; варіативності в організації навчання/поліцентричної інтеграції (чим складнішу організацію має об'єкт, тим різноманітніші знання і прийоми потрібно для його вивчення,

за В. Тушевою; варіативність на основі індивідуалізації, широкої диференціації та допрофесійної спеціалізації) [20; 22; 23]; естетичної спрямованості та творчої активності (зокрема, «принцип спонукання до творчого самовираження», за О. Рудницькою; «принцип художнього переведення», за Т. Стратан, О. Горбенко; «ціннісних орієнтацій особистості в декоративно-вжитковому мистецтві, самореалізації особистості в художньо-творчій діяльності», за В. Радкевич) [11; 19; 20; 21; 22]; взаємодії різних видів мистецтв, урахування специфіки кожного з них і забезпечення користування їх мовами у навчальному процесі (поліхудожня підготовка; вивчення різних видів мистецтва на основі єдності генетичного, морфологічного, ідейно-морального й естетичного принципів; відображення в змісті художньо-естетичної освіти та виховання об'єктивно існуючих зв'язків між видами мистецтва та ін.; предметне викладання мистецьких дисциплін навколо домінантного виду мистецтва) [19; 22]; рефлексії [11]; принцип художніх аналогій [21]; спонтанності творчості; імпровізації [8; 22]; інтерактивності [22]; історизму [21], впровадження етнографічності/ народних промислів [3; 19], випереджувального підходу до професійної підготовки, наочності, наслідування в засвоєнні художнього досвіду, екологізації, єдності колективної та індивідуальної творчості [19] тощо. Спеціальні принципи залежать передусім від контексту авторських досліджень, наприклад, Т. Турчин виділяє продуктивний (створення сюжетів або інтерпретація запропонованих), виконавчий (програвання сюжету) й оформлювальний (підготовка декорацій, костюмів тощо) принципи в контексті освітньої галузі «Мистецтво» [22], О. Верещагіна-Білявська виділяє принцип flipped classroom (перевернутого класу) в контексті гуманітарної складової мистецької освіти та в процесі вивчення музично-теоретичних дисциплін [1] тощо.

Воєнний стан тлумачиться як «особливий правовий режим, що вводиться в Україні або в окремих її місцевостях у разі збройної агресії чи загрози нападу, небезпеки державній незалежності України, її територіальній цілісності та передбачає надання відповідним органам державної влади, військовому командуванню, військовим адміністраціям та органам місцевого самоврядування повноважень, необхідних для відвернення загрози, відсічі збройної агресії та

забезпечення національної безпеки, усунення загрози небезпеки державній незалежності України, її територіальній цілісності, а також тимчасове, зумовлене загрозою, обмеження конституційних прав і свобод людини і громадянина та прав і законних інтересів юридичних осіб із зазначенням строку дії цих обмежень» [14].

Серед основних пріоритетів під час воєнного стану в контексті освітнього процесу відзначимо передусім забезпечення захисту учасників освітнього процесу, працівників і майна закладів освіти; здійснення прийому та забезпечення евакуйованих здобувачів фахової передвищої, вищої освіти, науково-педагогічних і педагогічних працівників, персоналу та членів їх сімей з інших закладів фахової передвищої та вищої освіти (відповідно ЗФПО та ЗВО), які цього потребують; моніторинг матеріально-технічної бази ЗВО, що не перебувають у зоні бойових дій, а також можливостей інтегрування їх освітніх програм з відповідними документами евакуйованих ЗВО задля забезпечення спільного освітнього процесу; забезпечення особливих умов навчання (встановлення індивідуального графіка навчання, надання академічної відпустки та ін.) для тих здобувачів освіти, які перебувають у лавах Збройних Сил України чи в підрозділах територіальної оборони, займаються волонтерською діяльністю [13; 14]. Окремі нормативні положення вказують на обмеження телекомунікаційних послуг, а також військову чи/та [додаткову] трудову повинність громадян; заборону вільно змінювати місце проживання військовозобов'язаних тощо [14; 15]; «1) інформування МОН після завершення позачергових канікул щодо організації освітнього процесу в закладах (за можливості здійснення освітнього процесу в будь-якій формі, у тому числі дистанційно); 2) оповіщення учасників освітнього процесу (адміністрації закладів освіти, науково-педагогічний, педагогічний персонал, здобувачів освіти, батьків) про дати початку, форми навчання та графік освітнього процесу...» [18]; «3. Проводити освітній процес в змішаному форматі в приміщеннях Академії тільки в межах розрахункової місткості споруд цивільного захисту, що можуть бути використані для укриття учасників освітнього процесу в разі включення сигналу «Повітряна тривога» або інших відповідних сигналів оповіщення <...> 4.1. Безумовне переривання освітнього процесу, що здійснюється в приміщеннях академії, у

разі включення сигналу «Повітряна тривога» або інших відповідних сигналів оповіщення <...> перебувати в них [у спорудах цивільного захисту] до скасування сигналу. За можливості, повністю або частково продовжити освітній процес в укритті. 4.3. Після скасування сигналу (відбою) повернутися до приміщення Академії (аудиторій за розкладом) та продовжити освітній процес з урахуванням необхідного корегування». Для здобувачів заочної форми навчання ОР «бакалавр» і «магістр», а також ОНР «доктор філософії» проводиться в дистанційному форматі відповідно до графіку освітнього процесу [17].

Керуючись нормативною базою та дотримуючись безпеки діяльності, ЗВО, що готують, зокрема графічних дизайнерів, перейшли частково чи повністю на дистанційну форму викладання, а адміністративно-педагогічні колективи деяких закладів змушені були переїхати в безпечні регіони України чи закордон. Так, ЛНУ ім. Т. Шевченка: 2022 р. «переїхав» у полтавську філію. При цьому ЗВО втрачають частину викладачів і студентів (наприклад, за словами В. Курила, ректора ЛНУ ім. Т. Шевченка, в активі лишилося бл. 75 % студентів і 85 % викладачів) [4].

Увиразнилася проблема, пов'язана з погіршенням побутових умов у навчальному процесі, зокрема на новому місці перебування ЗВО (деякі ректори-переселенці відзначають недостатню матеріальну базу), що перешкоджає наданню на належному рівні освітніх послуг здобувачам. Пристосовуючись до дистанційних умов воєнного стану, частина викладачів змушена відмовитися від інтернет-платформ, наприклад, Moodle, та перейти на Telegram або навіть Вайбер і телефонний зв'язок [4].

Серед глобалізаційних засобів, що допомагають забезпечувати безперервний навчальний процес, відзначимо гуманітарні проекти західних країн з підтримки українських викладачів і студентів мистецьких ЗВО під час воєнного стану (наприклад, *Scholars at Risk* та *ELIA*, зокрема наукової спільноти *ASP (Польща)*), що покликані надавати можливості художньої освіти студентам, з одного боку, та професійної реалізації викладачам художньо-орієнтованих дисциплін, з іншого, на базі мистецьких ЗВО країн-партнерів. Завдяки цьому від 3 березня 2022 р. «до ASP почали прибувати <...> викладачі та студенти з мистецьких

університетів Києва, Львова, Херсона, Харкова та Донецька» [9].

Так, українці, які беруть участь у цій програмі, забезпечуються матеріально та фінансово, проте найголовніше – можливість взаєморозширити професійне пізнання завдяки іншим педагогічним принципам і підходам, а також використати інноваційну базу мистецьких ЗВО зарубіжжя [9].

У НАКККіМ теж упроваджуються організаційні та педагогічні підходи, що спрямовані на безперервність навчального процесу, зокрема майбутніх графічних дизайнерів, під час воєнного стану в Україні й оптимальну адаптацію до мінливості ситуації.

Тож на підставі нагазу НАКККіМ «Про формат освітнього процесу в Академії у 2022-2023 н.р.» [17], аби охопити якомога більше коло учасників навчального процесу та забезпечити виконання освітніх програм у НАКККіМ упроваджений змішаний формат навчання. Відповідно до виділених основних завдань ми окреслимо принципи змісту освітнього процесу з мистецьких дисциплін на підставі власної практики викладання дисциплін «Візуальні комунікації» [2] «Мистецтво шрифту» [6], «Дизайн книги» та ін. [5].

Так, у вступі до дисциплін мистецького спрямування пропонується здобувачам самостійно визначитися з темами семестрового дизайн-проєкту; серед тем заохочуються соціально актуальні, зокрема відсічі українців російській агресії, що проявляє громадянську активність, стверджує патріотичність і академічну відповідальність за власний вибір і реалізацію. У процесі опрацювання вибраної теми здобувач збагачується чужим досвідом, вивчаючи прототипи, і вчиться творчо їх інтерпретувати, тим самим запобігаючи плагіату та дотримуючись нормативних засад творчості. Заразом викладач обов'язково знайомить здобувачів з юридично-правовою базою функціонування інформації. В освітньому процесі закріплюються відомі та впроваджуються нові для здобувача естетичні та наукової підходи діяльності передусім у відборі візуального матеріалу прототипів, у критеріях його оцінювання та описі з відзначенням типовості й оригінальності, недоліків і переваг чужих проєктів у висновках, а також вироблення власної творчої манери та оригінального погляду в дизайнерському проєктуванні. Викладач виступає у творчому процесі як консультант із розширення методик і технік, стимулювач творчих ідей здобувачів, тим самим забезпечує

партнерські умови для вільної, проте обґрунтованої діяльності зокрема та реалізації потенціалу здобувачів у цілому. Здобувачі в роботі з непересічними візуальними ресурсами відзначають і приймають їх значення для професії та свого естетичного світогляду, створюючи свій культурний базис і прогресивний орієнтир у подальшій діяльності, тобто, реалізуючи формулу культури: розпредметнення та опредметнення артефактів для перманентного поступу культури. Частина здобувачів, які виїхали за кордон через небезпеку для свого життя внаслідок російської збройної агресії, поєднали своє навчання в НАКККіМ з навчанням в освітніх закладах зарубіжжя, завдяки чому спостерігається транскордонність освіти з академічною віртуальною мобільністю, кроскультурним процесом і набуттям мультикультурних компетентностей. Педагогічний процес підготовки графічних дизайнерів розширюється шляхом залучення студентів до виконання індивідуальних завдань на базі зовнішніх організацій під час різних видів практики, де застосовуються, корегуються та розширюються знання та уміння з дисциплін мистецького спрямування. У такому професійному середовищі здобувач виступає претендентом на вакантні посади та демонструє потенційному працедавцю свій потенціал.

Окрім описаних принципів, ми виділили проблематику змішаного формату проведення академічних занять (позитивні та негативні аспекти) як ключового принципу освітнього процесу в умовах воєнного стану.

Серед переваг онлайнної форми виділяємо: незалежність від локації викладача та здобувачів; можливість корегувати час зустрічі зі студентами та ін.

До недоліків відносимо: нерідко відсутній або незадовільний основний засіб – інтернет; неможливість належно сконцентруватися на навчальному процесі через сторонні перешкоди (домашнє чи інше непристосоване середовище, яке відволікає); під час вимкненої камери потенційна спокуса здобувача займатися сторонніми справами; вдавана чи реальна відсутність відеозв'язку, а значить здійснюється лише вербальний контакт. Причому реальних умов викладач перевірити не може.

Серед переваг офлайнного формату як одного з двох у змішаному назвемо такі: аудиторне середовище ЗВО налаштовує учасників навчального процесу на робочий лад

(сконцентрованість і згуртованість); можливість краще сприймати широкий діапазон реакцій (вербальних і невербальних) і застосовувати завдяки цьому доцільніші методи роботи.

До недоліків офлайнного формату відзначимо: відсутність можливостей брати безпосередню участь у навчальному процесі (наприклад, волонтерська діяльність, перебування в іншому регіоні України чи за кордоном, відсутність інтернет-зв'язку та ін.), психологічне та фізичне перешкоджання йому через затяжні повітряні тривоги тощо.

Усе це покликано розширювати альтернативні варіанти навчально-методичного забезпечення дисциплін, зокрема мистецького спрямування, допомагати здобувачам, які з різних причин не можуть синхронізуватися з розкладом навчального процесу.

Наукова новизна. Уперше подані основні педагогічні принципи, на підставі яких автор викладає майбутнім графічним дизайнерам низку мистецьких дисциплін у НАКККІМ. Підґрунтям для аналізу й узагальнення виділеної проблематики стали дослідження вітчизняних науковців. При цьому розкрито понятійний апарат, юридично-нормативну базу, проаналізовано основні принципи роботи викладача в умовах воєнного стану в Україні.

Висновки. Отже, серед широкого діапазону педагогічних принципів викладання дисциплін мистецького спрямування для майбутніх графічних дизайнерів під час воєнного стану в Україні акцентуємо на такі, як: безпечності освітнього процесу; відповідальності здобувача за тематичний вибір, дотримання ним академічних і правових засад у творчій діяльності; узгодженість з громадянськими/ суспільними запитами; художньої оригінальності та наукової обґрунтованості; партнерські умови викладач–здобувач; культурного поступу; транскордонної освіти та мультикультуралізму; професійної реалізації.

### Література

1. Верещагіна-Білявська О. Мистецька освіта 2020-х: виклики і пошуки відповідей (спроба культурологічного аналізу). *Теорія і практика мистецької освіти* : зб. наук. пр. Ч. II. Житомир : О.О. Євенок, 2021. С. 27–35. URL: [http://eprints.zu.edu.ua/33395/1/%D0%BC%D0%B0%D0%BA%D0%B5%D1%82\\_11.pdf](http://eprints.zu.edu.ua/33395/1/%D0%BC%D0%B0%D0%BA%D0%B5%D1%82_11.pdf) (дата звернення: 10.2022).
2. Візуальні комунікації : classroom. URL: <https://classroom.google.com/c/NTg0ODUxMDkyMTkx> (дата звернення: 10.2022).
3. Волинська О.С. Національний напрям художньо-проектної освіти Галичини. *Неперервна педагогічна освіта XXI століття* : зб. матеріалів XX Міжнародних педагогічно-мистецьких читань пам'яті проф. О.П. Рудницької. Вип. 6 (18). Чернівці : Букрек, 2023. С. 44–45. URL: [http://ipood.com.ua/data/NDR/nonNDR\\_publications/2023\\_Rudnytska\\_zbirnyk.pdf](http://ipood.com.ua/data/NDR/nonNDR_publications/2023_Rudnytska_zbirnyk.pdf) (дата звернення: 10.2022).
4. Гуз Ю. Знову переміщений, але живий: воєнна історія Луганського національного університету імені Тараса Шевченка. *Вокс*. 2022. URL: <http://info.luguniv.edu.ua/?p=1045> (дата звернення: 11.2022).
5. Дизайн книги : classroom. URL: <https://classroom.google.com/w/NTI2OTExMjc1/t/all> (дата звернення: 10.2023).
6. Мистецтво шрифту : classroom. URL: <https://classroom.google.com/c/NTI2OTExMzExNzYz> (дата звернення: 10.2023).
7. Отич О.М. Особливості реалізації принципів мистецької освіти у системі професійної підготовки. *Теорія і методика мистецької освіти* : зб. наук. пр. Київ, 2004. Вип. 1 (6). С. 48–54.
8. Отич О.М. Педагогіка мистецтва у системі мистецьких субдисциплін педагогіки (порівняльний аналіз концептуальних засад). *Мистецька освіта в Україні: теорія і практика = Художественное образование на Украине* [ / О.М. Отич та ін. Суми : СумДПУ імені А.С.Макаренка, 2010. С. 39–71]. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/706489/1/%D0%9E%D1%82%D0%B8%D1%87%20%D0%9E..pdf> (дата звернення: 09.2023).
9. Павельчук І.А. Дизайн-освіта в Академії образотворчих мистецтв ім. Я. Матейки у Кракові в період загострення російсько-української війни 2022 року. *Інновації в архітектурі та дизайні*: зб. матеріалів I Міжнар. наук.-практ. конф., трав., 2022 р. Київ : НАОМА, 2022. С. 294–296. URL: [https://drive.google.com/file/d/1\\_fU3AhtA1Yab6XCve2140prxkk12UizZ/view](https://drive.google.com/file/d/1_fU3AhtA1Yab6XCve2140prxkk12UizZ/view) (дата звернення: 11.2022).
10. Падалка Г.М. Мистецька освіта: сучасні проблеми розвитку. *Теорія і методика мистецької освіти* : зб. наук. пр. Київ, 2009. Вип. 7 (12). Серія 14. URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5722/Padalka.pdf?sequence=1&isAllowed=1> (дата звернення: 09.2023).
11. Падалка Г.М. Педагогіка мистецтва. Теорія і методика викладання мистецьких дисциплін. Київ : Освіта України, 2008. 274 с. URL: <https://studfile.net/preview/5191220/page:12/> (дата звернення: 11.2023).
12. Про вищу освіту : Закон України. *Відомості Верховної Ради*, 2014, № 37-38. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18>

13. Про деякі питання організації роботи закладів фахової передвищої, вищої освіти на час воєнного стану : Наказ Міністерства освіти і науки України від 07.03.2022 № 235. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0235729-22#Text> (дата звернення: 11.2023).

14. Про правовий режим воєнного стану : Закон України від 12.05.2015 № 389-VIII (зі змінами та доповненнями). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/389-19#Text>. (дата звернення: 10.2023).

15. Про практику застосування трудового законодавства у галузі освіти і науки під час дії правового режиму воєнного стану : лист Міністерства освіти і науки України від 07.03.2022 № 1/3378-22. URL: <https://mon.gov.ua/ua/npa/propraktiku-zastosuvannya-trudovogo-zakonodavstva-u-galuzi-osviti-i-nauki-pid-chas-diyi-pravovogo-rezhimu-voennogo-stanu> (дата звернення: 10.2023).

16. Про схвалення Стратегії розвитку вищої освіти в Україні на 2022–2032 роки : Розпорядження Кабінету міністрів України від 23 лютого 2022 р. № 286-р. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/286-2022-%D1%80#Text> (дата звернення: 10.2023).

17. Про формат освітнього процесу в Академії у 2022-2023 н.р. : наказ НАКККіМ від 15.08.2022 р. № 130-1-С. URL: [https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/Akademiia/publ\\_m/osv\\_diialnist/Nakaz\\_130\\_1\\_c\\_vid\\_15082022.pdf](https://nakkkim.edu.ua/images/Instytutu/Akademiia/publ_m/osv_diialnist/Nakaz_130_1_c_vid_15082022.pdf) (дата звернення: 10.2023).

18. Про функціонування галузі освіти в умовах воєнного стану : лист Міністерства освіти і науки України від 01.03.2022 р. № 1/3315-22. URL: [https://uon.cg.gov.ua/web\\_docs/2143/2022/04/docs/1\\_3319-22.pdf](https://uon.cg.gov.ua/web_docs/2143/2022/04/docs/1_3319-22.pdf) (дата звернення: 10.2023).

19. Радкевич В.О. Теоретичні і методичні засади професійного навчання у закладах профтехосвіти художнього профілю : монографія. Київ : УкрІНТЕІ, 2010. 420 с. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/32305085.pdf> (дата звернення: 11.2023).

20. Рудницька О.П. Педагогіка: загальна та мистецька : навч. посіб. Тернопіль : Навчальна книга–Богдан, 2005. 360 с.

21. Стратан Т.Б., Горбенко О.Б. Формування художнього сприйняття майбутніх учителів мистецьких дисциплін засобами взаємодії мистецтв. *Теорія і методика мистецької освіти* : зб. наук. пр. Київ, 2007. Вип. 4 (9). С. 148–152. Серія 14. URL: [https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/850/2007\\_148-152.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/850/2007_148-152.pdf?sequence=1&isAllowed=y) (дата звернення: 10.2023).

22. Турчин Т.М. Методика навчання освітньої галузі «Мистецтво»: навч.-метод. посіб. Ніжин : НДУ ім. М. Гоголя, 2021. 281 с. URL: [http://lib.ndu.edu.ua/dspace/bitstream/123456789/2300/1/%D0%9C%D0%90%D0%9A%D0%95%D0%A2\\_%D0%9C%D0%98%D0%A1%D0%A2%D0%95%D0%A6%D0%A2%D0%92%D0%9E.pdf](http://lib.ndu.edu.ua/dspace/bitstream/123456789/2300/1/%D0%9C%D0%90%D0%9A%D0%95%D0%A2_%D0%9C%D0%98%D0%A1%D0%A2%D0%95%D0%A6%D0%A2%D0%92%D0%9E.pdf) (дата звернення: 10.2023).

23. Тушева В. Зміни методологічних орієнтирів у дослідницькому пошуку в контексті

мистецької освіти. *Теорія і практика мистецької освіти* : зб. наук. пр. Ч. II. Житомир : О.О. Євенок, 2021. С. 160–168. URL: [http://eprints.zu.edu.ua/33395/1/%D0%BC%D0%B0%D0%BA%D0%B5%D1%82\\_11.pdf](http://eprints.zu.edu.ua/33395/1/%D0%BC%D0%B0%D0%BA%D0%B5%D1%82_11.pdf) (дата звернення: 11.2023).

24. Шевнюк О. Мистецькі дисципліни в реформаційних процесах євроінтеграції. *Імідж сучасного педагога*, 2006. № 5-6 (64-65). С. 17-19.

### References

1. Vereshchahina-Bilivska, O. (2021). Art education in the 2020s: challenges and the search for answers (an attempt at cultural analysis). *Theory and practice of art education*, II, 27-35. URL: [http://eprints.zu.edu.ua/33395/1/%D0%BC%D0%B0%D0%BA%D0%B5%D1%82\\_11.pdf](http://eprints.zu.edu.ua/33395/1/%D0%BC%D0%B0%D0%BA%D0%B5%D1%82_11.pdf) [in Ukrainian].

2. Visual communications: classroom. (2022). URL: <https://classroom.google.com/c/NTg0ODUxMDkyMTkx> [in Ukrainian].

3. Volynska, O. S. (2023). National direction of art and project education of Galicia. *Continuing pedagogical education of the XXI century: collection of materials of the XX International Pedagogical and Artistic Readings in memory of Prof. O. P. Rudnytska*, 6(18), 44-45. URL: [http://ipood.com.ua/data/NDR/nonDR\\_publications/2023\\_Rudnytska\\_zbirnyk.pdf](http://ipood.com.ua/data/NDR/nonDR_publications/2023_Rudnytska_zbirnyk.pdf) [in Ukrainian].

4. Huz, Yu. (2022). Displaced again, but alive: military history of Taras Shevchenko Luhansk National University. *Voks*. URL: <http://info.luguniv.edu.ua/?p=1045> [in Ukrainian].

5. Book design: classroom. (2023). URL: <https://classroom.google.com/w/NTI2OTExMjczMjc1/t/all> [in Ukrainian].

6. The art of font: classroom. (2023). URL: <https://classroom.google.com/c/NTI2OTExMzExNzYz> [in Ukrainian].

7. Otych, O. M. (2004). Peculiarities of implementing the principles of art education in the professional training system. *Theory and Methods of Art Education*, 1 (6), 48-54 [in Ukrainian].

8. Otych, O. M. (2010). Pedagogy of art in the system of art subdisciplines of pedagogy (comparative analysis of conceptual foundations). *Art Education in Ukraine: Theory and Practice = Art Education in Ukraine*, 39-71. URL: <https://lib.iitta.gov.ua/706489/1/%D0%9E%D1%82%D0%B8%D1%87%20%D0%9E..pdf> [in Ukrainian].

9. Pavelchuk, I. A. (2022). Design education at the J. Mateyki Academy of Fine Arts in Krakow during the escalation of the Russian-Ukrainian war in 2022. *Innovations in architecture and design. Materials of the 1st International scientific and practical conference*, 294-296. URL: [https://drive.google.com/file/d/1\\_fIU3AhtA1Ya6XCve2140prxkk12UizZ/view](https://drive.google.com/file/d/1_fIU3AhtA1Ya6XCve2140prxkk12UizZ/view) [in Ukrainian].

10. Padalka, H. M. (2009). Art education: modern problems of development. *Theory and Methods of Art Education*, 7(12). URL: <https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/5722/Padalka.pdf?sequence=1&isAllowed=y> [in Ukrainian].

11. Padalka, H. M. (2008). Art pedagogy. Theory and teaching methods of artistic disciplines. Kyiv: Osvita Ukrainy. URL: <https://studfile.net/preview/5191220/page:12/> [in Ukrainian].
12. Law of Ukraine on higher education (2014). Bulletin of the Verkhovna Rada, № 37-38. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/1556-18> [in Ukrainian].
13. On some issues of organising the work of professional pre-higher and higher education institutions during martial law: Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine of 07.03.2022 No. 235. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/rada/show/v0235729-22#Text> [in Ukrainian].
14. Law of Ukraine on the Legal Regime of Martial Law (2015), № 389-VIII (with amendments and additions). URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/389-19#Text>. [in Ukrainian].
15. Letter from the Ministry of Education and Science of Ukraine on the practice of applying labour legislation in the field of education and science during the legal regime of martial law from March 7 2022, № 1/3378-22. URL: <https://mon.gov.ua/ua/npa/pro-praktiku-zastosuvannya-trudovogo-zakonodavstva-u-galuzi-osviti-i-nauki-pid-chas-diyi-pravovogo-rezhimu-voyennogo-stanu> [in Ukrainian].
16. Decree of the Cabinet of Ministers of Ukraine on the approval of the Strategy for the Development of Higher Education in Ukraine for 2022–2032 (23 February 2022), № 286-p. URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/286-2022-%D1%80#Text> [in Ukrainian].
17. Order of the National Academy of Culture and Arts Management on the format of the educational process at the Academy in the 2022–2023 academic year (15 August 2022), № 130-1-C. URL: [https://nakkim.edu.ua/images/Instytutu/Akademiia/publ\\_m/osv\\_diialnist/Nakaz\\_130\\_1\\_c\\_vid\\_15082022.pdf](https://nakkim.edu.ua/images/Instytutu/Akademiia/publ_m/osv_diialnist/Nakaz_130_1_c_vid_15082022.pdf) [in Ukrainian].
18. Letter from the Ministry of Education and Science of Ukraine on the functioning of the education sector under martial law (1 March 2022), № 1/3315-22. URL: [https://uon.cg.gov.ua/web\\_docs/2143/2022/04/docs/1\\_3319-22.pdf](https://uon.cg.gov.ua/web_docs/2143/2022/04/docs/1_3319-22.pdf) [in Ukrainian].
19. Radkevych, V. O. (2010). Theoretical and methodical principles of professional training in institutions of professional technical education of the artistic profile. Kyiv: UkrINTEI. URL: <https://core.ac.uk/download/pdf/32305085.pdf> [in Ukrainian].
20. Rudnytska, O. P. (2005). Pedagogy: general and artistic. Ternopil: Navchalna knyha–Bohdan [in Ukrainian].
21. Stratan, T. B. & Horbenko, O. B. (2007). Formation of artistic perception of future teachers of art disciplines by means of interaction of arts. *Theory and methodology of art education*, 4(9), 148-152. URL: [https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/850/2007\\_148-152.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://enpuir.npu.edu.ua/bitstream/handle/123456789/850/2007_148-152.pdf?sequence=1&isAllowed=y) [in Ukrainian].
22. Turchyn, T. M. (2021). Teaching methodology of the educational field "Art". Nizhyn: M. Hoholya NDU. URL: [http://lib.ndu.edu.ua/dspace/bitstream/123456789/2300/1/%D0%9C%D0%90%D0%9A%D0%95%D0%A2\\_%D0%9C%D0%98%D0%A1%D0%A2%D0%95%D0%A6%D0%A2%D0%92%D0%9E.pdf](http://lib.ndu.edu.ua/dspace/bitstream/123456789/2300/1/%D0%9C%D0%90%D0%9A%D0%95%D0%A2_%D0%9C%D0%98%D0%A1%D0%A2%D0%95%D0%A6%D0%A2%D0%92%D0%9E.pdf) [in Ukrainian].
23. Tusheva, V. (2021). Changes in methodological guidelines in research in the context of art education. *Theory and practice of art education*, part II, 160-168. URL: [http://eprints.zu.edu.ua/33395/1/%D0%BC%D0%B0%D0%BA%D0%B5%D1%82\\_11.pdf](http://eprints.zu.edu.ua/33395/1/%D0%BC%D0%B0%D0%BA%D0%B5%D1%82_11.pdf) [in Ukrainian].
24. Shevniuk, O. (2006). Artistic disciplines in the reformation processes of European integration. *Image of the modern teacher*, 5-6 (64-65), 17-19 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.10.2023  
Отримано після доопрацювання 14.11.2023  
Прийнято до друку 22.11.2023

УДК 744:366

**Цитування:**

Косаревська Р. О. Візуальна комунікація та маркетинг: аналіз впливу графічного дизайну на споживачів. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 11–17.

Kosarevska R. (2023). Visual Communication and Marketing: Analysis of the Impact of Graphic Design on Consumers. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 44, 11–17 [in Ukrainian].

*Косаревська Раддаміла Олександрівна,*  
кандидат архітектури, доцент,  
Київський національний університет  
будівництва і архітектури  
<https://orcid.org/0000-0003-1076-0364>  
[kosarevska.ro@knuba.edu.ua](mailto:kosarevska.ro@knuba.edu.ua)

### ВІЗУАЛЬНА КОМУНІКАЦІЯ ТА МАРКЕТИНГ: АНАЛІЗ ВПЛИВУ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ НА СПОЖИВАЧІВ

**Мета статті** – дослідження значущості графічного дизайну в контексті візуальної комунікації та аналіз його впливу на сприйняття та вибір споживачів в маркетинговій сфері. **Методологія дослідження.** У ході дослідження було застосовано семіотичний підхід з метою визначення значення та сенсу знаків та символів, що використовуються у графічному дизайні брендів. комунікативний підхід для аналізу взаємодії бренду із цільовою аудиторією через графічний дизайн. У рамках цього підходу дизайн сприймається як комунікаційний інструмент, який передає певні повідомлення та цінності бренду своєї аудиторії. Використання комунікативного підходу дозволяє проаналізувати, як графічний дизайн впливає на цільову аудиторію, викликаючи в неї певні асоціації та емоції. Екологічний підхід пов'язаний із вивченням взаємодії суспільства з навколишнім середовищем та розвитком «екологічного мислення», яке може бути виражене через встановлення «діалогу» суспільства з навколишнім середовищем. Сучасний графічний дизайн як діяльність, так чи інакше пов'язана з перетворенням і проєктуванням, не може не враховувати вплив на навколишнє середовище. **Наукова новизна.** Визначено, як графічний дизайн з його інтерактивністю та гібридною естетикою активізується у цифровому просторі, забезпечуючи широкий спектр можливостей для візуальних комунікацій та маркетингових заходів. **Висновки.** Результати дослідження свідчать про те, що графічний дизайн у контексті візуальних комунікацій відіграє ключову роль у передачі маркетингової інформації до різних груп споживачів. Візуалізація тут слугує інструментом для формування певного ставлення споживачів до маркетингових стратегій.

**Ключові слова:** графічний дизайн, маркетингові комунікації, поведінка споживачів, фірмові графічні кольори, графічний мінімалізм, бренд.

*Kosarevska Raddamila, Candidate of Architecture, Associate Professor, Kyiv National University of Construction and Architecture*

#### **Visual Communication and Marketing: Analysis of the Impact of Graphic Design on Consumers**

**The purpose of the article** is to investigate the significance of graphic design in the context of visual communication and the analysis of its influence on the perception and choice of consumers in the marketing sphere. **Research methodology.** In the course of the study, a semiotic approach was applied in order to determine the meaning of signs and symbols used in the graphic design of brands; a communicative approach to analyse the interaction of the brand with the target audience through graphic design. Within this approach, design is perceived as a communication tool that conveys certain brand messages and values to its audience. Using a communicative approach allows you to analyse how graphic design affects the target audience, evoking certain associations and emotions in it. The ecological approach is related to the study of society's interaction with the environment and the development of "ecological thinking", which can be expressed through the establishment of a "dialogue" between society and the environment. Modern graphic design as an activity, one way or another related to transformation and design, cannot ignore the impact on the environment. **Scientific novelty.** It identifies how graphic design, with its interactivity and hybrid aesthetics, is activated in the digital space, providing a wide range of opportunities for visual communications and marketing activities. **Conclusions.** The results of the study indicate that graphic design in the context of visual communications plays a key role in conveying marketing information to different groups of consumers. Visualisation here serves as a tool for forming a certain attitude of consumers towards marketing strategies.

**Keywords:** graphic design, marketing communications, consumer behaviour, corporate graphic colours, graphic minimalism, brand.

Актуальність теми дослідження. У ХХІ ст. відбулися суттєві зміни у розумінні ролі графічного дизайну та його впливу на візуальні споживацькі комунікації та маркетинг, у зв'язку з процесами глобалізації та одночасної етнокультурної ідентифікації, гіперспоживанням та паралельним зниженням загальнокультурного рівня, значним розширенням комунікативного цифрового простору. На основі аналізу сучасних рекламних звернень можна чітко виділити дві основні тенденції: перша – ідеологічна орієнтація споживачів середнього класу на «життя в стилі люкс», друга – орієнтація на масового споживача, швидке привернення уваги, надмірна яскравість та строкатість маркетингові комунікації зі споживачами. «Консюмеризм став ідеологією постмодерну, засоби масової інформації пропагують гедоністичний стиль життя та споживчий тип особистості» [9, с. 275]. Цілеспрямоване формування суспільства споживання створило принципи сучасного маркетингу та візуальної комунікації зі споживачем. Саме ці аспекти і визначають актуальність дослідження.

Аналіз досліджень та публікацій. Графічний дизайн у сучасному маркетингу виконує функції характерні як для культури, так і для економічної сфери і ринкових відносин. Хоча орієнтація на масового споживача розвиває графічний дизайн у напрямі рекламних проєктів та акцій, інтерес маркетологів до графічного дизайну не випадковий і розглядається в роботах таких авторів як: А. Василенко, Н. Войтович, Н. Горбаль, К. Дзюбіна, Т. Міронова, У. Моторнюк, С. Оганесян.

Створення творів графічного дизайну супроводжується сучасними інноваційними технологіями та інвестиціями. Графічний дизайн вивчається у різних наукових дисциплінах. Відомі наступні роботи з теорії та практики дизайну та маркетингових комунікацій: Ф. Котлер, Х. Картаджая, І. Сетиаван, Т. Філіна, О. Ястремська.

Мета дослідження. Мета дослідження статті полягає у вивченні ролі графічного дизайну у візуальній комунікації та його впливу на рішення та перцепцію споживачів у сфері маркетингу. Задачі дослідження: визначити, яким чином різні елементи

графічного дизайну можуть впливати на сприйняття, емоційну реакцію та поведінку споживачів щодо конкретних товарів або брендів.

Виклад основного матеріалу. Об'єктив графічного дизайну є індивідуальним, тоді як маркетинговий об'єктив – груповий. Там, де дизайнери спостерігатимуть окремих користувачів, щоб розкрити незадоволені потреби та проєктні рішення для них, маркетологи зазвичай перевіряють рішення з фокус-групами. Дизайнери більше зосереджені на пошуку вирішення проблеми, яка потребує виправлення, а маркетологи зосереджені на пошуку вирішення проблеми, за яку люди хочуть і платитимуть. Робота, яку належить зробити дизайнерам, полягає в тому, щоб вирішити проблему елегантно, а маркетологи шукають людей, які займаються цією проблемою та у яких вони зможуть купити рішення. Це досить тонка різниця, але дуже важлива. Багато в чому маркетологи беруть те, на чому зупиняються дизайнери. Коли буде створено прототип (дизайн), маркетолог перевірить це за допомогою фокус-груп (маркетинг), щоб побачити, чи ідея масштабується і які ідеї зможуть працювати з кожним ринком.

Баланс національних та міжнародних елементів у маркетингових комунікаціях також займає важливе місце, залежно від специфіки компанії, товару чи послуги [10, с. 46]. До таких естетичних графічних параметрів, як кольорово-тональний контраст, загальна колірна гармонія, композиційний центр, цілісність композиції, зорова рівновага, оригінальність рекламної ідеї, образність, лаконічність текстової та образотворчої інформації та її структуризація, графічна якість рекламного звернення, необхідно додати наявність стильових ознак, зокрема етностилістики. Аналізуючи маркетингову графіку як базовий засіб візуальних комунікацій, доцільно визначити естетичні параметри як культурно-естетичні, й надалі диференціювати з урахуванням національного чи міжнародного принципів. Для оцінки візуальної комунікації зі споживачем виділимо також колірну семантику та специфіку. Концептуально ієрархію візуальних даних представлено у таблиці 1.

Таблиця 1

Алгоритм для культурно-естетичної оцінки об'єктів рекламного дизайну [8, 12]

Естетичні параметри	Базові характеристики маркетингового звернення
1.Кольорово-тональний контраст	Насичені, унітарні кольори (синій, жовтий, червоний) або стриманіші, складніші, але також контрастні відтінки, які виділяють рекламу серед інших об'єктів у просторі або на площині.
2.Кольорова гармонійність	Поліхромія, обмежена палітра кольорів або ахроматичне рішення.
3.Цілісність композиції	Продумане та збалансоване поєднання образотворчих та текстових елементів, корпоративної ідентифікації, їхня підпорядкованість головному у рекламному зверненні.
4.Оригінальність ідеї	Нестандартність у використанні візуальних образів при їхньому одночасному розумінні цільовими групами.
5.Лаконічність	Структурованість та змістовність рекламного звернення, відсутність зайвих декоративних елементів.
6.Візуальні засоби	Наявність колірної семантики та асоціативності в геометричних, орнаментальних та шрифтових елементах, малюнках, фотозображеннях, доцільне використання комп'ютерних спецефектів.
7.Якість виконання зображення	Технічна якість малюнка, фото, поліграфії, web-графіки чи анімації.
8.Стилістика	Наявність стильових ознак, за якими рекламу можна віднести до певного стилю або сформувати новий.
9.Етностилістика	Доцільне використання етномотивів та національної колористики у рекламі, їх творча інтерпретація, регіональна художня образність, зв'язок утилітарного та естетичного.

Маркетинг – це бізнес із проектування плану дій користувачів від усвідомлення продукту до його покупки. Маркетологи у цій діяльності використовують графічний дизайн. Графічний дизайн освоює візуальний образ, текст, оперує різноманітними економічними та маркетинговими засобами. Багато маркетингових комунікацій пов'язані з графічним дизайном. У цій діяльності - це поняття можна витлумачити як візуальне втілення рекламного повідомлення. Дизайн створює єдиний гармонійний образ. Можна навести досить багато прикладів використання графічного дизайну для формування маркетингових комунікацій. Найпоширеніший варіант – це реклама. Вона включає дизайн друкованих модулів, дизайн зовнішньої реклами, дизайн відео для телебачення та інтернету. З такою маркетинговою комунікацією ми стикаємося щодня [13]. Саме завдяки рекламі маркетологи можуть краще реалізувати свою роботу, продати якнайбільше свого товару. Наприклад, реклама The Man You Man Could Smell Like для продукції Old Spice – це успішна діяльність дизайнерів у розробці відеоролика.

Хоча відмінності між маркетингом і дизайном в наявності, дані дисципліни повинні йти рука об руку, тому що за допомогою маркетингу створюється інтерес до бренду, а дизайн допомагає візуально спілкуватися з цим брендом. Навіть після появи маркетингової стратегії необхідно почати з основ, тобто з керівних принципів бренду [11]. В той самий час, відмінний дизайн-маркетинг це більше, ніж просто логотип компанії, шрифт, макет сторінки або зображення, які використовуються. Це міст, який поєднує бренд з клієнтами, і він також діє як будівельник довіри. Багато в чому дизайн є обличчям бренду, тому йдеться не тільки про використання приголомшливих зображень і крутої графіки. У маркетингу можна написати чітку копію і зробити фокусування якнайкраще, але зрештою, якщо він не працює, це не може називатися успіхом [5]. Так само, коли ми говоримо про дизайн, можна створити приголомшливу рекламу, але якщо це не призведе до конверсії людей, тоді це дійсно не має значення.

Якісний маркетинговий графічний дизайн має можливість мотивації людей до дії,

надаючи чіткий, легкий шлях до перетворення. Завдяки красивій упаковці, витонченому дизайну продукції, що виділяють товар серед інших, покупців стане набагато більше, що виведе бізнес на новий щабель. Відмінний графічний дизайн може зменшити занепокоєння, що люди можуть мати наснагу до перетворення. Більш конкретно, аудиторія повинна побачити, як компанія може допомогти їм вирішити проблему, з якою вони стикаються, або як це може принести радість. Розглядаючи продукт, людина може візуалізувати набагато швидше, чи може він бути їй корисний для поточного життя [2, с.124].

Урок, який можна отримати з підходу Apple до дизайну та його інтеграції в корпоративну культуру, полягає в тому, що графічний дизайн має значення для бізнесу. Apple – одна з небагатьох компаній, які з ентузіазмом прийняли дизайн та інвестують у нього, зробивши його найважливішою особливістю своїх товарів та послуг. Дизайн Apple означає, що продукти компанії унікальні та виділяються в масі інших, і це проявляється у всьому: від мінімалістичного стилю до плавного функціонування програмного

забезпечення. Цим принципом скористалися маркетологи Apple та досягли величезних успіхів у всьому світі. Бренд Apple створює продукти, улюблені покупцями, і його маркетинг уже став стандартом для компаній, які прагнуть глобальної популярності та зростання доходів. Продукти бренду говорять самі за себе.

1. Фірмові графічні кольори. Кольорова палітра відіграє ключову роль у визначенні графічного образу компанії, стаючи важливим інструментом візуального спілкування з клієнтом. Вона може використовуватись не тільки у дизайні логотипа, але й при формуванні загального корпоративного образу. При створенні товарного знаку обираються конкретні кольорові акценти, які допомагають сформувати певний візуальний образ. Обравши брендові кольори, важливо враховувати технічні особливості друку, як, наприклад, обмеженість кольорів у друкуванні газет, а також мати на увазі кольоровий та чорно-білий варіанти. Основний колір бренду стає центральним в елементах корпоративного стилю, роблячи їх впізнаваними та емоційно привабливими. (рис. 1.).



Рис. 1. Приклади графічного дизайну світових брендів та комбінованих товарних знаків [13]

Конкретні кольори часто асоціюються з певними видами продукції чи послуг. Так, блакитний колір традиційно асоціюється з активностями, пов'язаними з морем та водою; сріблястий колір - з авіацією; а зелений відтінок є символом рослинництва та продукції з нього.

2. Брендний персонаж. Цей елемент допомагає у формуванні унікального обличчя

компанії. Персонаж стає представником бренду, служачи мостом між компанією та її цільовою аудиторією. Такий персонаж може мати властивості, які компанія хоче асоціювати зі своїм іміджем [4]. Наприклад, жвавий кролик Квікі розраджує маленьких шанувальників какао, а клоун Роналд Макдоналд втілює радість та святкову атмосферу для юних гостей ресторану (рис. 2).



Рис. 2. Графічні образи корпоративних героїв відомих компаній [13]

Глобальні тренди спрямовують візуальні образи на цінності економіки, орієнтуючись на досягнення комерційного успіху. Доступність графічного дизайну сприяє появі нових форм вираження та розвитку візуальної комунікації зі споживачем.

3. Графічна деталізація в маркетингу. Сучасні графічні дизайнери по-новому інтерпретують колірні рішення, включаючи науку психологію для правильності сприйняття споживачем ідеї у колірному виконанні. Створення правильних для споживача психологічних установок, виражених у візуальній формі предметного та маркетингового світу – завдання графічного дизайнера. Багато торгових марок користуються цим ефектом, найчастіше це продуктові магазини, магазини електроніки та ресторани швидкого харчування. Помаранчевий колір асоціюється із сонячним світлом та теплом, також активно використовується для збільшення продажів у творах графічного дизайну. Зелений пов'язаний із природою, екологічністю та спокоєм. Часто використовується як колір еко-упаковок, екологічних компаній для реклами харчових продуктів [7, с.64]. Також існують гендерні відмінності у кольоровому виконанні (рис. 3).

Споживчий світ стрімко перетворюється на модельовану матрицю. Продуктами візуальної промисловості стають стандарти, шаблони, проекти, що задають алгоритми сприйняття. Індивід прагне ідентифікації, ідентичності, іміджу, образу, тобто відповідності «структур візуалізації», соціальний простір яких визначено структурою візуалізації й відкриває величезні можливості перетворення й маркетингового простору.

4. Графічний мінімалізм в маркетингу комунікацій. Прості деталі в дизайні

висловлюють ідею найбільш чітко та вишукано, порівняно з великою кількістю елементів та образів, зібраних у єдине ціле. Прихований зміст, який закодовано за величезною кількістю символів та знаків може бути не зрозумілий аудиторії. Також важливо зберегти початковий посил та грамотно донести його до кінцевого споживача в рекламному мистецтві. Саме з цієї причини багато творчих команд, різноманітних бюро звертаються до такого стилю, як мінімалізм [6]. Виробники соусів Heinz придумали просту рекламу в стилі мінімалізм. Маючи цей інсайт, Heinz запустив кампанію «Heinz makes it spookier». Кетчуп на картоплі фрї грає роль крові на вампірських іклах. А в центрі – пляшка кетчупу Heinz. (рис. 4).



Рис. 3. «Гра слів у рекламі: переробка для життєвого циклу» [1]

Однією з головних цілей мінімалістичного дизайну є створення унікального образу, який легко впізнати і який

асоціюватиметься з брендом. Замість того, щоб використовувати багато елементів, мінімалістичний дизайн створює яскраві образи, що запам'ятовуються та допомагають бренду виділитися на ринку. Вони переймають з образотворчого мистецтва та дизайну основні принципи (лаконічність виразних засобів, простоту, точність та ясність композиції, цікаві колірні рішення, відсутність надлишку символізму та метафоричності) [3]. Просторова свобода, характерна для мінімалізму, призводить до того, що для цільової аудиторії є лише найголовніше, без відволікаючих і зайвих елементів. Основне навантаження перебирає зрозуміла форма предметів, відсікаючи вторинні образи і оболонки.



Рис. 4. Дизайн постера Heinz у рекламній компанії Heinz makes it spookier [12]

Таким чином, можна сказати, що графічний компонент візуальної комунікації зі споживачем, безумовно, має величезне значення і як своєрідний прийом досягнення художньої виразності, і як вихідна позиція, мета та метод проектування, і як форма існування розробленого дизайнером предмета. Орієнтованість проектної дії дизайнера на властивість інтерактивності проєктованого об'єкта дозволяє споживачеві через предмет мати якусь живу спільність. Візуальна комунікація служить засобом вираження маркетингової ідеї та є універсальним засобом, що покращує сприйняття продукції споживачем.

Наукова новизна. Доведено, що графічний дизайн володіє інтерактивною природою та гібридною естетикою, активно розвивається у просторі інтернету, відкриває багаті можливості для різноманітних

візуальних комунікацій та роботи у сфері маркетингу. Визначено, що графічний дизайн, у сучасному суспільстві трансформується у таких напрямках: у технологічному (функціонування дизайну у мультимедійному віртуальному просторі); у географічному (дизайн функціонує у глобальному мережевому просторі); у напрямі, заснованому на умовах культури (поява та розвиток нових напрямків дизайну, що базуються на інтерактивних технологіях).

Висновки. Проведене дослідження показало, що графічний дизайн у напрямку візуальної комунікації може донести вагому маркетингову інформацію до всіх категорій потенційних споживачів. Візуалізація означає, що простою мовою за допомогою візуальних образів створюються певні настанови на створення певного відношення та реакція з боку споживачів на маркетингові інструменти просування і стимулювання. Аналіз показав, що при впровадженні графічного дизайну для візуальної комунікації зі споживачем, особливу увагу слід звертати на художньо-естетичні аспекти як форми візуальних комунікацій. Сучасні маркетингові комунікації повинні мати чітку комунікативну структуру, оригінальну візуалізацію, естетичний рівень, стимулювати інтелектуальну та емоційну активність споживачів. Доведено, що графічний дизайн є частиною соціокультурного простору, в якому взаємодіють мистецтво та комп'ютерні технології, формуються взаємини світових та регіональних виробників. При цьому виникають нові проблеми взаємодії популярного та традиційного, масового та індивідуального, західного та східного стилів життя, особливостей культури, для чого необхідне розуміння процесів, що відбуваються у сучасному графічному дизайні: його цілей, цінностей, тенденцій.

### Література

1. Акімов Д.І. Маркетингові алгоритми просування мистецького продукту на артринку. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 19–25.
2. Войтович Н.В. Особливості маркетингової стратегії в умовах цифрової трансформації. Соціальна економіка. 2021. № 62. С.122–129.
3. Горбаль Н.І., Дзюбіна К.О., Моторнюк У.І. Трансформація маркетингових комунікацій українських підприємств в умовах кризи, глобалізації та євроінтеграції. Маркетинг і менеджмент інновацій. 2017. № 3. С.96–110.

4. Доколова А.С. Особливості цифрового публік-арту ХХІ століття: мистецтво фізичного та віртуального простору. Мистецтвознавчі записки : зб. наук. пр. 2023. Вип. 43. С. 3–8.

5. Міронова Т.В. Віртуальна і доповнена реальність у творчості українських мистців. *Art and Design*. 2021. № 2. С. 141–151.

6. Оганесян С., Василенко А. Графіті та фешнарт як інноваційні тенденції мистецтва та бізнесу. Інноватика в освіті, науці та бізнесі: виклики та можливості: матеріали ІІ Всеукраїнської конференції здобувачів вищої освіти і молодих учених, м. Київ, 18 листопада 2021 року. Т. 2. Київ: КНУТД, 2021. С. 142–146.

7. Сбітнієва Н.Ф. Тенденції розвитку сучасного графічного дизайну: повернення до рукотворності. *Вісник ХДАДМ*. 2015. №4. С. 60–66.

8. Філіна Т.В. Маркетингова складова популяризації культурного продукту. Питання культурології. 2019. № 35. С. 77–86.

9. Якубенко Ю., Кобернюк С. Інструментарій підвищення конкурентоспроможності підприємств засобами маркетингових комунікацій. *Вісник Хмельницького національного університету. Економічні науки*. 2023. №2 (316). С. 274–280. <https://doi.org/10.31891/2307-5740-2023-316-2-44>

10. Ястремська О.М. Мотивація креативності новаторів: монографія. Харків: ХНЕУ, 2013. 212 с.

11. Makedon V., Mykhailenko O., & Dzyad O. Modification of Value Management of International Corporate Structures in the Digital Economy. *European Journal of Management Issues*. 2023. №31(1). pp. 50–62. <https://doi.org/10.15421/192305>

12. Makedon V., Zaikina H., Slusareva L., Shumkova O., Zhmaylova O. Use of rebranding in marketing sphere of international entrepreneurship. *International Journal of Entrepreneurship*. 2020. Volume 24. Issue 1S. URL: <https://www.abacademies.org/articles/use-of-rebranding-in-marketing-sphere-of-international-entrepreneurship-9325.html>

13. Kotler P., Kartajaya H., & Setiawan I. *Marketing 4.0: Moving from traditional to digital*. Somerset: Wiley, 2016. 208 p.

### References

1. Akimov, D. (2023). Marketing Algorithms for Promoting an Art Product on Art Market. *Art History Notes: a collection of scientific papers*, 43, 19–25 [in Ukrainian].

2. Voytovych, N. V. (2021). Peculiarities of marketing strategy in conditions of digital transformation. *Social economy*, 62, 122–129 [in Ukrainian].

3. Horbal, N. I., & Dziubina, K. O., & Motorniuk U. I. (2017). Transformation of marketing

communications of Ukrainian enterprises in the conditions of crisis, globalization and European integration. *Marketing and innovation management*, 39, 96–110 [in Ukrainian].

4. Dokolova, A. (2023). Features of Digital Public Art of the Twenty-First Century: Art of Physical and Virtual Space. *Art Historical Notes*, 43, 3–8 [in Ukrainian].

5. Mironova, T. V. (2021). Virtual and augmented reality in the work of Ukrainian artists. *Art and Design*, 2, 141–151 [in Ukrainian].

6. Ohanesian, S. & Vasylenko, A. (2021). Graffiti and fashion art as innovative trends in art and business. Proceedings from Innovation in education, science and business: challenges and opportunities: ІІ All-Ukrainian conference of higher education graduates and young scientists, Kyiv: KNUTD, 142–146 [in Ukrainian].

7. Sbitnieva, N. F. (2015). Trends in the development of modern graphic design: a return to handiwork. *Bulletin of the Kharkiv Academy of Arts and Design*, 4, 60–66 [in Ukrainian].

8. Filina, T. V. (2019). Marketing component of cultural product promotion. *Issues of cultural studies*, 35, 77–86 [in Ukrainian].

9. Yakubenko, Y. & Koberniuk, S. (2023). Tools for increasing the competitiveness of enterprises using marketing communications. *Herald of Khmelnytskyi National University. Economic sciences*, 316(2), 274–280. <https://doi.org/10.31891/2307-5740-2023-316-2-44> [in Ukrainian].

10. Yastremskaya, O. M. & Bardadim, O. I. (2013). Motivation of creativity of innovators. Kharkiv: KhNEU [in Ukrainian].

11. Makedon, V., Mykhailenko, O. & Dzyad, O. (2023). Modification of Value Management of International Corporate Structures in the Digital Economy. *European Journal of Management Issues*, 31(1), 50–62. URL: <https://doi.org/10.15421/192305> [in English].

12. Makedon, V., Zaikina, H., Slusareva, L., Shumkova, O. & Zhmaylova, O. (2020). Use of rebranding in marketing sphere of international entrepreneurship. *International Journal of Entrepreneurship*, 24, 1S. URL: <https://www.abacademies.org/articles/use-of-rebranding-in-marketing-sphere-of-international-entrepreneurship-9325.html> [in English].

13. Kotler, P., Kartajaya, H. & Setiawan, I. (2016). *Marketing 4.0: Moving from traditional to digital*. Somerset: Wiley, 208 [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.10.2023  
Отримано після доопрацювання 07.11.2023  
Прийнято до друку 15.11.2023

УДК 744:361.1

**Цитування:**

Пантус Н. М., Золотарчук Н. І. Роль графічного дизайну у комп'ютерних поліграфічних дослідженнях: вплив дизайнерських рішень на виробництво та використання продукції. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 18–27.

Pantus N., Zolotarchuk N. (2023). Role of Graphic Design in Computer Polygraphic Research: Influence of Design Decisions on Product Production and Use. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 44, 18–27 [in Ukrainian].

*Пантус Ніна Михайлівна,*  
старший викладач кафедри дизайну  
Національного університету "Запорізька  
політехніка"  
<https://orcid.org/0000-0001-6615-2670>  
[pantus\\_n@ukr.net](mailto:pantus_n@ukr.net)

*Золотарчук Наталія Ігорівна,*  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри дизайну  
Університету Короля Данила  
<https://orcid.org/0000-0002-7503-9036>  
[nataliia.zolotarchuk@ukd.edu.ua](mailto:nataliia.zolotarchuk@ukd.edu.ua)

## РОЛЬ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ У КОМП'ЮТЕРНИХ ПОЛІГРАФІЧНИХ ДОСЛІДЖЕННЯХ: ВПЛИВ ДИЗАЙНЕРСЬКИХ РІШЕНЬ НА В ПРОБНИЦТВО ТА ВИКОРИСТАННЯ ПРОДУКЦІЇ

**Мета статті.** З'ясувати роль графічного дизайну у комп'ютеризованих поліграфічних процесах та оцінити, як вибір дизайнерських рішень впливає на виготовлення та функціональність готової поліграфічної продукції. **Методологія дослідження.** В дослідженні було використано теоретичний аналіз з метою вивчення літературних джерел, наукових публікацій та історичних даних про розвиток графічного дизайну та його вплив на поліграфічну індустрію; Емпіричне спостереження, як збір даних через спостереження за робочими процесами в дизайнерських студіях та друкарнях, аналіз реальних кейсів з впровадження дизайнерських рішень; компаративний метод, з метою порівняння ефективності різних дизайнерських підходів і їх впливу на кінцевий продукт; Аналіз випадку, як детальний аналіз конкретних проектів, де були застосовані інноваційні дизайнерські рішення, та оцінка їх впливу на успішність продукції. **Наукова новизна.** Полягає в тому, що досліджено вплив графічного дизайну на поліграфічне виробництво та його сприйняття споживачами. Встановлено, що дизайнерські рішення впливають на ефективність та привабливість продукції. Досліджено процеси злиття графічного дизайну з комп'ютерними поліграфічними процесами, в ракурсі формування змін у дизайнерській роботі, та вперше було визначено, що сучасні візуальні тенденції впливають на інтерактивність та емоційне сприйняття користувачів. **Висновки.** Визначено, що поліграфічні комплекси формують унікальний корпоративний стиль, який спілкується з іншими дизайнерськими елементами через зрозумілі візуальні образи. Графічний дизайн відтворює реальність з допомогою творчого поєднання кольору, форми і текстури, створюючи суб'єктивний світогляд. Простота і ясність є ключовими для ефективної візуальної комунікації. Художні зображення, які стають повноцінними графічними об'єктами у дизайні, залежать від візуального сприйняття та психології, і піддаються різноманітним трансформаціям для досягнення бажаного ефекту у поліграфічній продукції.

**Ключові слова:** комп'ютерна поліграфія, графічний дизайн, цифрове оформлення, художній метод, поліграфічний продукт.

*Pantus Nina, Senior Lecturer, National University "Zaporizhzhia Polytechnic"; Zolotarchuk Nataliia, Candidate of Study of Art, Lecturer in Art Disciplines, King Danylo University*

### **Role of Graphic Design in Computer Polygraphic Research: Influence of Design Decisions on Product Production and Use**

**The purpose of the article** is to find out the role of graphic design in computerised printing processes and evaluate how the choice of design decisions affects the production and functionality of finished printing products. **Research methodology.** The research used theoretical analysis to study literary sources, scientific publications and historical data on the development of graphic design and its impact on the printing industry. Empirical observation, such as data collection through observation of work processes in design studios and printing houses, analysis of real cases of implementation of design solutions were applied. Comparative method was used to compare the effectiveness of different design approaches and their impact on the final product. Case analysis, as a detailed analysis of specific projects where innovative design solutions was applied, and evaluation of their impact on product success. **Scientific**

**novelty** consists in the fact that the impact of graphic design on printing production and its perception by consumers has been investigated. It has been established that design solutions affect the efficiency and attractiveness of products. The processes of merging graphic design with computer polygraphic processes were studied, from the perspective of the formation of changes in design work, and it was determined for the first time that modern visual trends affect the interactivity and emotional perception of users. **Conclusions.** It was determined that polygraphic complexes form a unique corporate style that communicates with other design elements through clear visual images. Graphic design reproduces reality through a creative combination of colour, shape and texture, creating a subjective worldview. Simplicity and clarity are key to effective visual communication. Artistic images, which become full-fledged graphic objects in design, depend on visual perception and psychology, and are subject to various transformations to achieve the desired effect in printed products.

**Keywords:** computer printing, graphic design, digital design, artistic method, printing product.

Актуальність теми дослідження. Кілька років назад первинною задачею комп'ютерної поліграфії було вирішення технічних аспектів виробництва. Однак сьогодні, через обмеження в часі, зростання складності у виробничих процесах, підвищені вимоги клієнтів та прогрес у сфері інтернет-технологій, основна увага приділяється ефективності поліграфічних робіт і швидкісному контролю за технологічними процесами. Сьогодні у визначенні ролі графічного дизайну можна виділити два основних підходи. Згідно з першим, графічний дизайн розглядається як важлива і актуальна сфера, яка відповідає сучасним потребам суспільства, що підкріплюється очевидними досягненнями в цій галузі, зокрема збільшенням кількості виставок та публікацією численних альбомів з ілюстраціями оригінальних дизайнерських робіт.

Існує також думка про кризові явища в області художнього та проектного напрямку графічного дизайну, які залишаються, незважаючи на технологічний прогрес у поліграфічному виробництві. Проблема розбіжностей у відгуках може бути пов'язана з недостатнім вивченням теорії та методології у сфері дизайну, де практичне застосування випереджає теоретичне осмислення. Тому, на основі практичних досягнень у графічному дизайні, будемо аналізувати розвиток його методології, яка розкриває особливості не лише сучасного дизайнерського процесу, але й його майбутнє в поліграфії. Враховуючи складність і багатогранність сучасного графічного дизайну, критично важливим є визначення ключових принципів парадигмальної моделі, щоб зрозуміти їх взаємозв'язки у процесі проектування в динаміці часу.

Аналіз досліджень та публікацій. В дослідженнях Гули Є., Журавльової Н., Михайлицького О. [2], Дорошенко Ю. [4], Міронова Т. [6], Сбітнєва Н. [8] аналізуються основні теоретичні підходи, історичний

розвиток, методи та різноманіття проблематики в сфері графічного дизайну, класифіковані за типами його основних творів. Значення осмисленого графічного дизайну не втрачає своєї актуальності і потребує більшої уваги в науковому середовищі. Дослідження авторів, таких як: Куценко А., Колосніченко О. [5], Подлевський С., Гула Є., Осадча А. [7], Крістен Рейд, Даян Л. Батлер, Кетрін Комфорт і Ендрю Д. Дж. Поттер [13], Мартінес-Каро Е., Сегарра-Наварро Дж. Г., Альфонсо-Руїс Ф. Дж. [16], включають аналіз концепцій та методів, які лежать в основі створення ефективного графічного дизайну, здатного забезпечити чітку передачу повідомлень і взаємодію з цільовою аудиторією. В цих працях також розкривається роль графічного дизайну у формуванні сприйняття та інтерпретації інформації у контексті поліграфічної індустрії.

Мета дослідження. Дослідити вплив графічного дизайну на процеси комп'ютерної поліграфії та визначити, як дизайнерські рішення впливають на виробництво та ефективність використання кінцевої продукції.

Завдання дослідження:

—проаналізувати теоретичні основи графічного дизайну та його роль у комп'ютерній поліграфії.

—розглянути існуючі дизайнерські підходи та їх застосування у створенні поліграфічної продукції.

—вивчити вплив дизайнерських рішень на технологічні процеси виробництва поліграфічної продукції.

—оцінити, як графічний дизайн впливає на споживчі властивості та популярність продукції серед кінцевих користувачів.

Виклад основного матеріалу. На зламі століть, стоячи на межі переходу в нову епоху, людство прагне довести до кінця всі свої починання та втілити у життя задумане. Сфера видавництва та поліграфії не стала винятком, демонструючи в останні роки двадцятого

століття стрімкий прогрес у технологіях друку. Всі процеси, від підготовки до безпосереднього виробництва, стали більш інтегрованими та доступними прямо з робочого місця редакторів, видавців, дизайнерів. Друк став більш доступним у широкому спектрі якості та різновидів продукції, що полегшило процес для

замовників. У графічному дизайні набула поширення взаємодія та поєднання різних стилів, які гармонійно доповнюють один одного у творчих роботах [1, с. 57]. Це призвело до створення поліграфічних комплексів, де основою став фірмовий стиль, як це представлено на прикладі рис. 1.

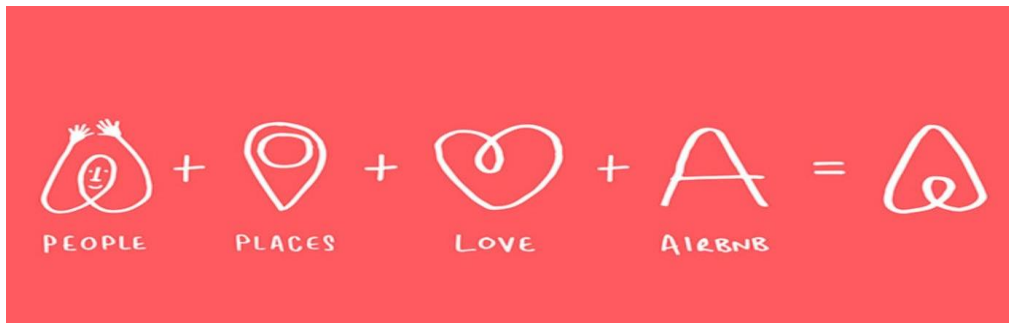


Рис. 1. Приклад використання фірмового стилю в межах підготовки поліграфічної продукції до друку – замовлення від рекламної агенції «Airbnb» (використано власні роботи авторів)

В епоху широкої комп'ютеризації комп'ютерний дизайн користується великою популярністю, особливо у сфері створення інтерфейсів для мобільних пристроїв. Для їх розробки активно використовуються спеціалізовані графічні редактори. Комп'ютерна графіка являє собою область, де комп'ютери служать інструментом для

генерації та редагування візуальних зображень, які могли бути отримані з навколишнього середовища. Існують три основні типи комп'ютерної графіки: растрова, векторна та фрактальна, кожна з яких базується на унікальних методах створення та відтворення зображень, як на екрані, так і при друці [10].

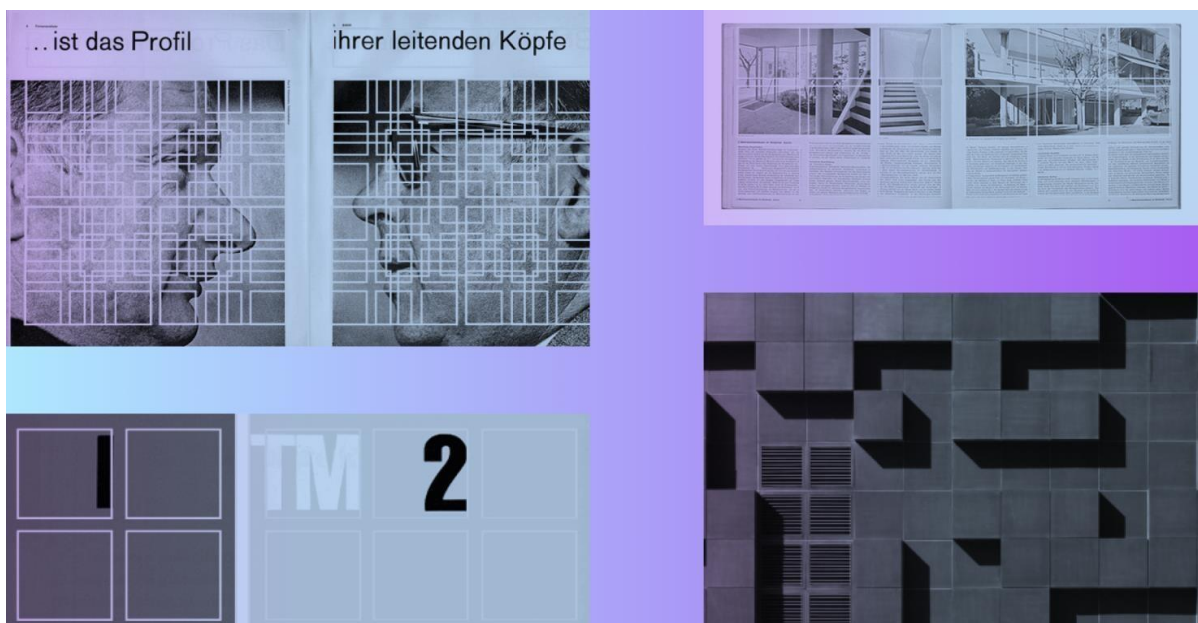


Рис. 2. Приклад роботи з фрактальною графікою – оформлення модульної сітки (використано власні напрацювання авторів)

Метод растрової графіки полягає в тому, що зображення формується з сукупності кольорових пікселів. Цей метод широко використовують для створення електронних

(мультимедійних) видань та друківаних матеріалів. У векторній графіці зображення складається з ліній, кривих та інших геометричних примітивів, де вектор

визначається як масив даних, що описують елементи дизайну [8]. Програмне забезпечення для векторної графіки зазвичай використовується для створення ілюстрацій, і до меншої міри для їх редагування. Що стосується фрактальної графіки, то для її створення застосовують програми, які автоматично генерують зображення на основі математичних обчислень. Процес створення фрактальних картин не включає традиційне мистецтво малювання чи дизайну, а полягає в програмуванні певних алгоритмів (рис. 2) [11]. Концепцію дизайнерської графіки слід розглядати через призму двох основних аспектів художньої діяльності, які є взаємопов'язаними. Перший аспект зосереджений на здатності дизайнера інтерпретувати та маніпулювати зображеннями для вирішення творчих завдань, що лежать в основі концепції дизайнерської ідеї [11]. Другий аспект полягає у виборі дизайнером ефективних засобів вираження,

структур композиції, колориту, стилю та форми, які відобразатимуть задум автора. Перший тип мислення можна охарактеризувати як аналітичне мислення дизайнера, в той час як другий - як його технічне мислення. Об'єднання цих двох аспектів формує поняття «дизайнерське мислення».

Специфіка дизайнерської роботи в рамках поліграфії полягає в наступному: 1). вміння інтегрувати визначені завдання з авторською концепцією та досягнення запланованих цілей; 2). правильний вибір засобів для втілення цілей та знання логічних процедур; 3). генерація нових, неповторних образів; 4). глибоке розуміння художніх характеристик конкретної групи предметів; 5). навички створення колористичних композицій, які викликають відчуття гармонії та єдності; 6) [14]. здібність до вираження широкого спектру ідей (рис. 3.).



Рис. 3. Використання фото аналізу для автоматичного створення дизайнерського макету для поліграфічного друку. Технологія фотоклаж (використано власні напрацювання авторів)

Комп'ютерна графіка стає незамінною підтримкою для розвитку дизайнерської графіки, слугуючи ефективним засобом для втілення та візуалізації творчих ідей та упорядкування неструктурованих потоків думок. Використовуючи комп'ютерну графіку у дослідженнях поліграфії, можна аналізувати такі візуальні характеристики об'єктів, як розмір, форму, колір, текстуру, шрифт. Інтеграція цих елементів дозволить майбутнім

дизайнерам глибше зрозуміти та вдосконалити свої вміння у сфері комп'ютерної графіки, а також розвинути своє мислення [14]. Важливим етапом художньої діяльності є здатність чітко висловлювати свої ідеї через образотворчі засоби, роблячи їх доступними та зрозумілими для глядача, що неможливо без глибокого розуміння законів композиції та володіння художніми методами.

Практичний розділ курсу з комп'ютерного дизайну ефективно організувати через серію творчих завдань, які стимулюють вирішення певних проблем. Такі завдання мають базуватися на одночасному освоєнні принципів композиційної структури творів, розумінні кольорових схем та майстерності використання інструментарію графічних редакторів. Зокрема, програми як

Corel Draw та Adobe Illustrator надають велику кількість інструментів для створення графічних елементів, від простих фігур до складних малюнків [3, с. 122]. Ці програми дозволяють як створювати стандартні зображення за допомогою вбудованих функцій, так і дизайнувати унікальні об'єкти (рис. 4).

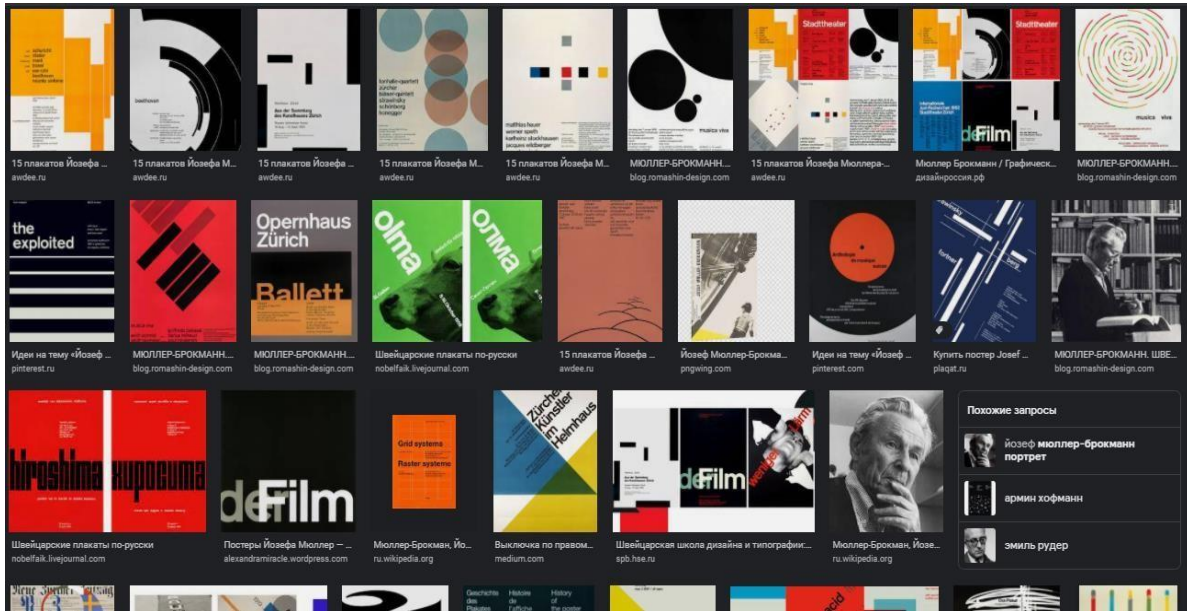


Рис. 4. Приклад графічного дизайну оформлення модульної сітки на прикладі плаката (подальший друк формат А2)

Ключовим елементом у дизайні графічних програм є об'єкт, який на простому рівні може представляти лінію, а на більш складному – контур з багатьма деталями,

включаючи об'єкти з різноманітними візуальними ефектами, тінями та градієнтами [2].

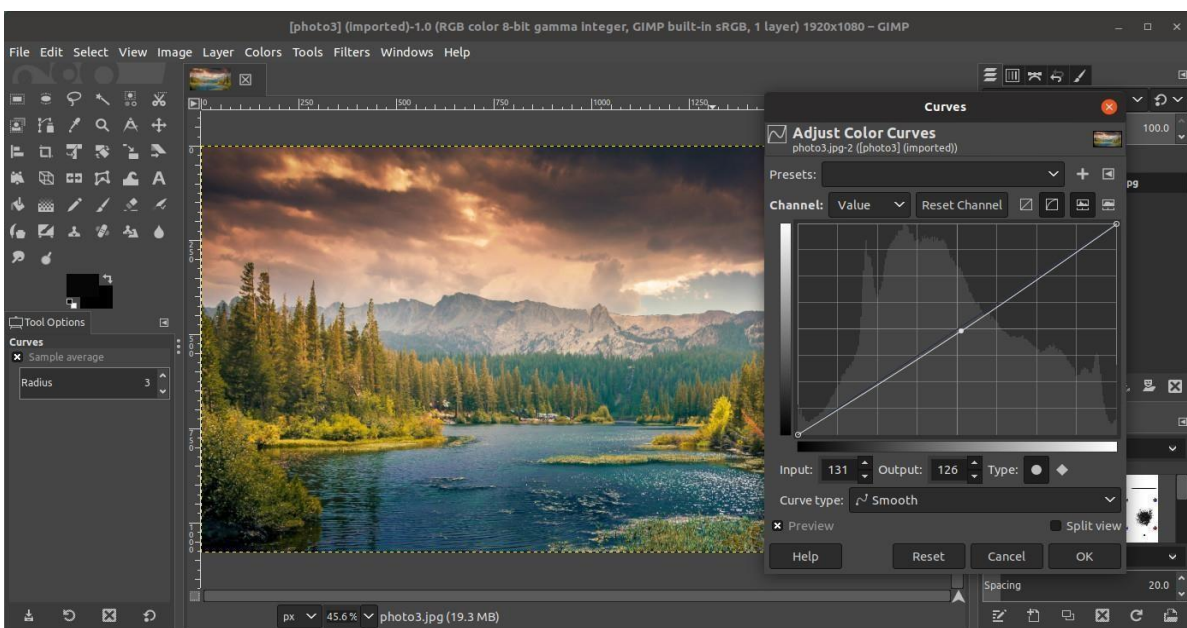


Рис. 5. Робота з растровою графікою в програмі «Adobe Photoshop»

Також слід акцентувати увагу на виборі кольору для основного елемента композиції. Важливо робити роботи в різних колірних моделях, таких як RGB і CMYK, Pantone, для розуміння як змінюється передача кольору. Згодом, за наявності такої можливості, бажано надрукувати всі роботи, щоб студенти-дизайнери могли оцінити реальність кольоропередачі та розуміли можливі відмінності між колірним відтворенням на моніторі та друком. [12]. Вибір шрифту та його композиційне застосування є важливим для всіх елементів поліграфічної продукції,

включаючи логотипи, флаєри, плакати, брошури тощо (рис. 5).

Основний напрямок у сфері дизайну сьогодні – цифрове оформлення в рамках поліграфічного виробництва. Цей напрямок охоплює широкий спектр стилів: flat design, піксельний дизайн, ізометричний, лінійний, тривимірний, а також комбінації декількох стилів. Всі вони базуються на створенні в графічних редакторах. Різноманіття трендів не говорить про те, що дизайнери вибирають один єдиний шлях; навпаки, вони часто комбінують цифрові техніки з традиційними ілюстраціями та фотографією [10] (рис. 6).

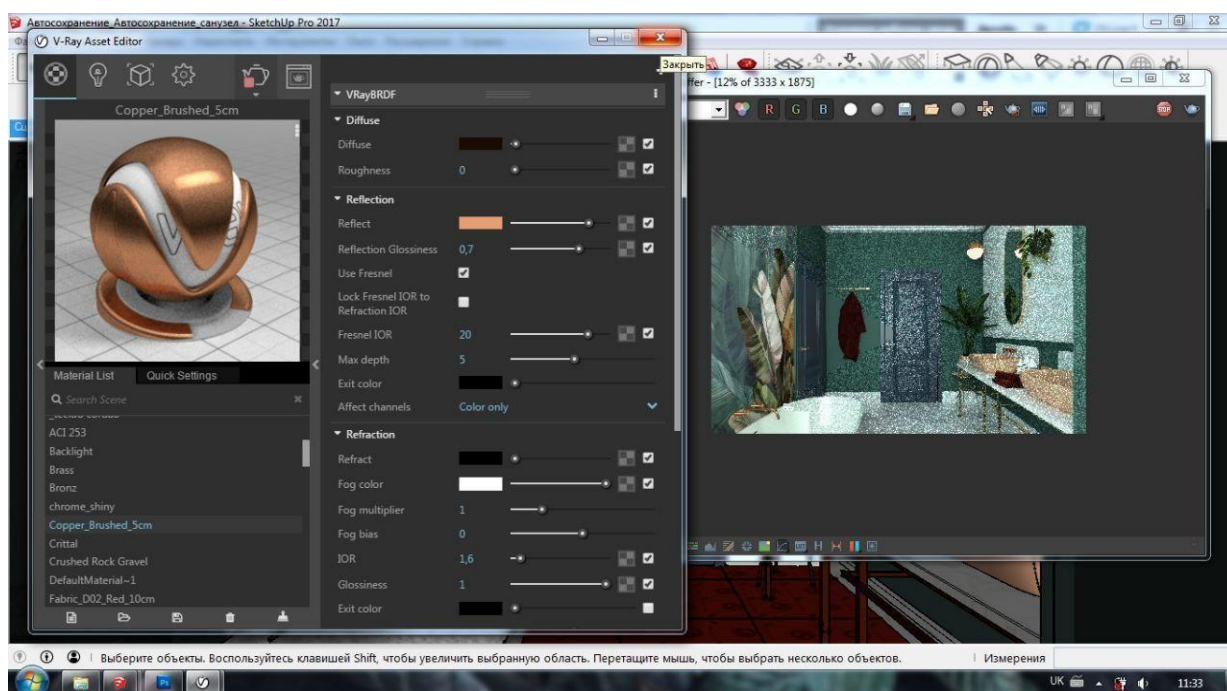


Рис. 6. Процес 3D візуалізації дизайну інтер'єру (використано власні практики дизайну авторів)

Дизайн активно переходить від традиційних методів до цифрового простору, і цей процес, здається, є незворотнім. Ця зміна напрямку також принесла нові види дизайнерських продуктів, такі як: YouTube, PayPal, Instagram. Це трохи нагадує зусилля Вільяма Морріса, який прагнув реформувати ручну працю та оживити серійне виробництво під час промислової революції [7]. У сучасному світі, як відповідь на цифрову еру, з'являються контртренди, такі як застосування традиційних ілюстрацій, виконаних на папері (табл. 1).

В сучасній поліграфії використання комп'ютерних технологій вносить зміни у переддрукову підготовку. Регулярно з'являються новітні комп'ютерні програми для поліграфічної галузі. Цифрова підготовка макетів вже повністю витіснила традиційні

методи. Працівники поліграфії з допомогою професійного програмного забезпечення та цифрового обладнання виконують всі потрібні дії, такі як створення оригінал-макетів, набір текстів, верстання, сканування або цифрова обробка фото, розробка векторної чи растрової графіки, розробка дизайну сторінок [2, с. 73].

Раніше замовник був залежний від виконавця, але тепер широкий доступ до цифрових технологій змінює співпрацю між замовником та поліграфічним спеціалістом. На сьогодні, оригінал-макет для друку часто створюється самим замовником, що пришвидшує виробництво та зменшує вартість замовлення. У цифрову еру роль замовника у створенні макета зростає, як і необхідність у плідній взаємодії з дизайнерами та поліграфією [15 с. 53]. Завдяки новим можливостям та складності макетів, ефективна

співпраця стає ключовою для успіху. Дизайнер, який працює над макетом, має глибоко розуміти друкарські технології, враховувати потенціал та обмеження технологічних процесів, адаптувати їх у своїй роботі (рис. 7.). Коли замовник доручає виконавцю розробку оригінал-макета, цю

частину роботи називають препресом. Це означає комплекс дій, що здійснюються до запуску друку продукції, включаючи підготовку текстового матеріалу та ілюстрацій, макетування та верстку, створення фотоформ, та виробництво друкарських пластин.

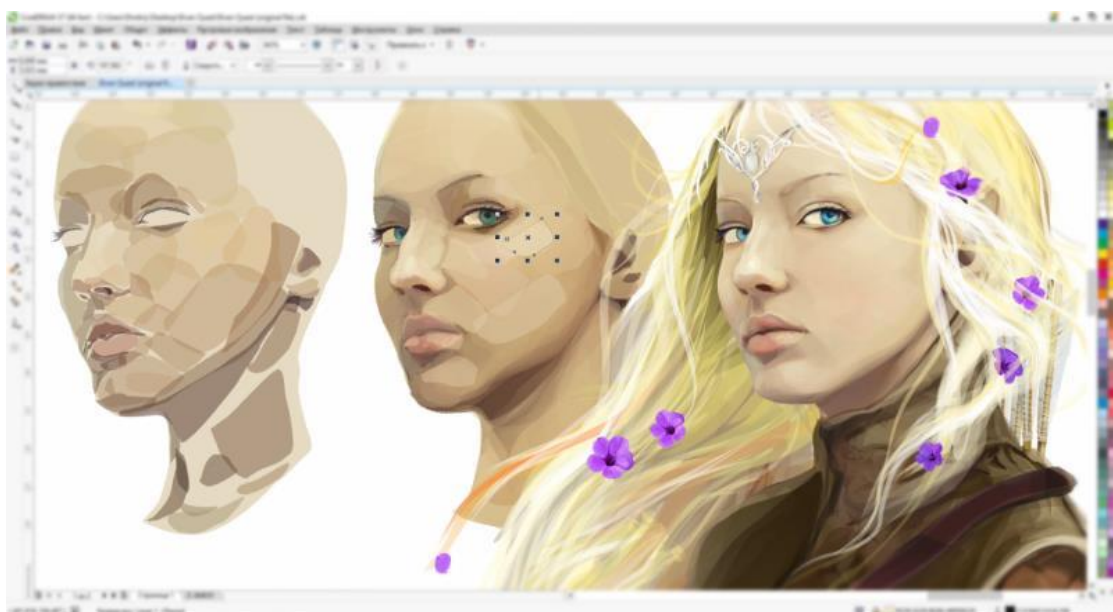
*Таблиця 1*

Тренди графічного дизайну у комп'ютерних поліграфічних системах [4, 6]

Тренд	Контртренд
Цифровий дизайн	Ручна робота, виконана з використанням традиційних матеріалів
плоский дизайн ( flat-design )	аквареллю ілюстрації
контурний дизайн	каліграфія;
ізометричної дизайн	леттеринг
полігональний дизайн	графіка
піксельний дизайн	
цифровий живопис	
об'ємний дизайн вектор	
об'ємний 3D дизайн	
типографіка	
цифрове колажування	
інфографіка	
цифрова ілюстрація	

Зазвичай під препресом розуміють більш вузький процес: тобто підготовку фінального та затвердженого макета до друку, з урахуванням специфіки технологій та виробничих можливостей даної друкарні. В завершальну стадію підготовки макета, яку

виконує друкарня, включено ряд операцій: перевірку публікації на відповідність стандартам поліграфії, розподіл на смуги, монтаж, генерацію вихідних файлів, виготовлення тестових друкарських відбитків [16].



*Рис. 7. Редагування об'єкта в CorelDraw при друкарській підготовці буклету – замовлення салон краси «Vanda» (використано власні роботи авторів)*

У поліграфічному виробництві функції редакторів виконують спеціалізовані програми, які проводять перевірку матеріалів перед їхнім надсиланням верстальникам для корекції виявлених помилок. Проте автоматизована перевірка не завжди здатна виявити всі помилки в макеті, тому відповідальність дизайнера зростає. Це одна з причин, чому не варто економити на кваліфікованих спеціалістах, оскільки їх досвід та майстерність є ключовими для успіху [9]. Людський фактор у цій ситуації часто виявляється важливішим за цифрові технології. Також кожне замовлення має бути супроводжене еталонним макетом, що ілюструє кінцевий вигляд продукції, що дозволяє оптимізувати витрати на друк та, як результат, економити час і кошти.

Оптимізація процесу друку починається з етапу компонування макетів, зокрема врахування спусків смуг, які являють собою розподіл сторінок видання. Для цього використовуються спеціалізовані програми, такі як «Cgeo Preps», чи плагіни для видавничих систем, як-от: «Dyngram INPosition» для «QuarkXpress» або «Lowly Apprentice InBooklet» для «Adobe InDesign». «QuarkXpress» – це програма, створена спеціально для верстки газет та журналів з великою кількістю ілюстрацій і складною структурою. Вона представляє собою потужний інструмент для комп'ютерної верстки, з допомогою якого можна розробляти макети будь-якої складності, використовуючи наявні текстові та графічні матеріали [3].

Растрівання тісно пов'язане з потенціалом цифрових технологій, воно вимагає високої обчислювальної потужності та значного обсягу пам'яті, тому здійснюється за допомогою потужних комп'ютерів із застосуванням спеціалізованих програм, таких як RIP (Raster Image Processor). Для ефективного растрівання початковий файл повинен бути перетворений у формат «PostScript» або PDF. В сучасних умовах технологія СТР (пряме фотополімерне виготовлення форм) вважається перспективнішою для створення друкарських форм, адже вона дозволяє обійтися без додаткового етапу виробництва форм на копіювальній рамі, тим самим зменшуючи час, необхідний на підготовку до друку [5].

Також технологія СТР увійшла у поліграфічну індустрію відносно нещодавно і поки що не змогла повністю замінити традиційний двоетапний процес. Більше того, обладнання СТР є складнішим і на даний

момент загалом менш надійним, ніж фотомеханічні пристрої. Є певні обмеження, які уповільнюють поширення СТР, зокрема, його економічна доцільність обмежена в основному великими тиражами, наприклад, у випуску журналів [1].

Сучасні поліграфічні технології спрямовані на те, щоб максимально точно передати кольори друкованого продукту в порівнянні з оригіналом. Графічний дизайн об'єднує візуальний засіб комунікації з емоційним впливом на сприйняття. Він неперервно прогресує та адаптується, адже процес створення графічних образів корелює з потребами суспільства. Основне завдання графічного дизайну - сформулювати оптимальну атмосферу для взаємодії людини з інформацією, яку бажає передати замовник.

Наукова новизна. Дослідження виявило, що графічний дизайн істотно впливає на виробництво та використання поліграфічної продукції. Вибір дизайнерських рішень зумовлює ефективність поліграфічного виробництва та популярність продукції серед споживачів. Доведено існування тісного зв'язку графічного дизайну з базою комп'ютерних поліграфічних досліджень, що стає ключовим атрибутом дизайнерської праці. Зазначено, що зростаюча візуалізація розвиває грані графічного дизайну як окремої області. Доведено, що емерджентні візуальні феномени стають засобами сучасної комп'ютерних поліграфії. Досліджено інтеграцію графічного дизайну з комп'ютерними поліграфічними методами, особливо з точки зору внесення змін у дизайнерську практику, та вперше встановлено вплив новітніх візуальних тенденцій на взаємодію з користувачами та їхнє емоційне сприйняття.

Висновки. Визначено, що поліграфічні комплекси стають виразом корпоративного стилю, який відрізняється самобутністю, проте залишається у взаємодії з іншими елементами, поділяючи спільні засади дизайну. Візуально-комунікативне сприйняття базується на ясності та виразності візуалізованих об'єктів, як у контексті фірмового стилю, так і в рамках поліграфічних комплексів. Це передбачає створення зрозумілих та простих для сприйняття зображень або шрифтових композицій. Аби дизайн був зрозумілим для споживачів будь-якого віку, потрібно пам'ятати про важливість простоти та концентрації, що є ключовими для створення ефективного дизайну.

Було детально розглянуто особливості створення художнього зображення у

графічному дизайні, особливо в контексті комп'ютерної поліграфії. Художні зображення у графічному дизайні служать однією з форм відтворення навколишнього світу, формуючись через використання різноманітних графічних технік у процесі творчості. У графічному дизайні вони створюють суб'єктивне бачення світу, виражаючи його через різноманітні засоби, такі як композиція, колір, тон, перспектива та інше. Отже, при аналізі художнього зображення, основою якого є графічний дизайн, найвиразнішою характеристикою виступає форма. Під графічним засобом у сучасному дизайні розуміється повноцінне художнє вираження (наприклад, фірмовий знак, піктограма, логотип, фірмовий блок), яке втілене через комплекс художньо-графічних та комп'ютерних методів проектування.

Встановлено, що формування художнього зображення у графічному дизайні базується на візуальному сприйнятті форм, кольорів, текстур і контрастів, а також на психологічних елементах, які подальше обробляються для забезпечення яскравості та емоційної взаємодії замовника й споживача. Трансформації художнього зображення можуть відрізнятися за своєю структурою і призначенням. Різноманітність завдань, які ставляться перед графічним дизайном, може призвести до багаторазових змін в одному художньому зображенні, створюючи різні враження у сприйнятті. Колір, форма, лінія, мазок та текстура створюють фундамент для мови візуальної комунікації у графічному дизайні, що дозволяє передати конкретне послання аудиторії. У цьому контексті активно використовуються візуальні та колірні коди, письмовість, образне мислення для створення естетично привабливого візуального простору, який вміщує зрозумілу та необхідну інформацію, яка вже є частиною поліграфічної продукції.

### Література

1. Вергунов С., Вергунова Н., Звенігородський Л., Голіус В. 3D-моделювання як інструмент комп'ютерних технологій в дизайні України: монографія: LAP Lambert Academic Publishing, 2021. 416 с.
2. Гула Є. П., Журавльова Н. А., Михайлицький О. А. Синтез розвитку книжкової графіки та дизайну в Україні. *Культура і сучасність: альманах*. 2023. № 1. С. 70–75.
3. Гуржій А. М., Глазунова О. Г., Волошина Т. В. Цифровий навчальний контент для системи відкритої освіти. *Сучасні інформаційні*

*технології та інноваційні методики навчання у підготовці фахівців: методологія, теорія, досвід, проблеми: Збірник наукових праць*. 2020. Випуск 55. Київ-Вінниця: ТОВ фірма «Планер», 268 с.

4. Дорошенко Ю. Можливості деформативного формотворення у графічному дизайні. *Прикладна геометрія, інженерна графіка та об'єкти інтелектуальної власності*. 2023. №1(XII). С. 156–159.

5. Куценко А. В., Колосніченко О. В. Застосування принципів графічного дизайну при розробці інтерфейсу користувача приладової панелі автомобіля. «Art and Design». *Науковий фаховий журнал Мистецтвознавство. Технічні науки*. 2022. №2. С. 108-120. DOI:10.30857/2617-0272.2022.2.9.

6. Міронова Т. В. «Художні» та «візуальні» образи у сучасному образотворчому мистецтві. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв наук. журнал*. 2021. № 1. С. 64-70.

7. Подлевський С. В., Гула Є. П., Осадча А. М. Застосування комп'ютерних технологій у вирішенні візуальних об'єктів у рекламі. *Культура і сучасність: альманах*. 2022. № 2. С. 117–122.

8. Сбітнева Н. Ф. Тенденції розвитку сучасного графічного дизайну: повернення до рукотворності. *Вісник ХДАДМ*. 2015. № 4. С. 60–66.

9. Світлична О. М., Удріс І. М., Залевська О. Ю. Графічний дизайн як потужний популяризатор національної спадщини (на прикладі виробів у техніці витинанки). *Український мистецтвознавчий дискурс*. 2023. № (2). С. 97–107. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.12>

10. Шостачук Т. В. Художня образність графіки постмодернізму та моделювання нових візуальних образів у графічному дизайні: монографія. Житомир, Вид-во ЖДУ ім. І. Франка, 2023. 155 с.

11. Daqian Shi, Ting Wang, Hao Xing, Hao Xu. A learning path recommendation model based on a multidimensional knowledge graph framework for e-learning. <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S095070512030085X> (дата звернення: 20.10.2023).

12. Flett M. Alan Fletcher Leading A Life of Graphic Design. URL: <https://www.gsmmagazine.co/alan-fletcher-a-life-of-graphic-design/> (дата звернення: 22.10.2023).

13. Kristen Reid, Diane L. Butler, Catherine Comfort & Andrew D. J. Potter. Virtual internships in open and distance learning contexts: Improving access, participation, and success for underrepresented students. *Distance Education*. 2023. №44(2). pp. 267-283. DOI: 10.1080/01587919.2023.2209029.

14. Македон В. В., Ільченко Н. О. Кон'юнктура світового ринку іт-послуг в умовах економіки 4.0. *Ефективна економіка*. 2021. № 1. URL: <http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=8525> (дата звернення: 01.11.2023). DOI: 10.32702/2307-2105-2021.1.8

15. Makedon V., Mykhailenko O., & Dzyad O. Modification of Value Management of International Corporate Structures in the Digital Economy. *European Journal of Management Issues*. 2023. №31(1). pp. 50-62. <https://doi.org/10.15421/192305>

16. Martínez-Caro E., Cegarra-Navarro J. G., Alfonso-Ruiz F. J. Digital technologies and firm performance: The role of digital organisational culture. *Technological Forecasting and Social Change*. 2020. №154. p. 119962.

### References

1. Vergunov, S., Vergunova, N., Zvenihorodskyi, L. & Holius, V. (2021). 3D modelling as a tool of computer technologies in the design of Ukraine: monograph: LAP Lambert Academic Publishing [in Ukrainian].

2. Hula, Ye., Zhuravliova, N. & Mykhailiyskyi, O. (2023). Synthesis of Development of Book Graphics and Design in Ukraine. *Culture and modernity*, 1, 70–75 [in Ukrainian].

3. Hurzhii, A. M., Hlazunova, O. H. & Voloshyna, T. V. (2020). Digital educational content for the open education system. *Modern information technologies and innovative teaching methods in training: methodology, theory, experience, problems*, 55 [in Ukrainian].

4. Doroshenko, Yu. (2023). Possibilities of deformative formation in graphic design. *Applied Geometry, Engineering Graphics and Intellectual Property Objects*, 1(XII), 156–159. URL: <http://jagegip.kpi.ua/article/view/282088> [in Ukrainian].

5. Kutsenko, A. V. & Kolosnichenko, O. V. (2022). Application of the principles of graphic design in the development of the user interface of the car dashboard. *Art and Design*, 2, 108–120. DOI:10.30857/2617-0272.2022.2.9. [in Ukrainian].

6. Mironova, T. V. (2021). "Artistic" and "visual" images in modern fine art. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts. Management*, 1, 64–70 [in Ukrainian].

7. Podlevskyi, S., Hula, Ye. & Osadcha, A. (2022). Computer Technologies Application in Solving Visual Objects in Advertising. *Culture and modernity*, 2, 117–122 [in Ukrainian].

8. Sbitnieva, N. F. (2015). Trends in the development of modern graphic design: a return to handiwork. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Arts and Design*, 4, 60–66 [in Ukrainian].

9. Svitlychna, O. M., Udrys, I. M. & Zalevska, O. Yu. (2023). Graphic design as a powerful promoter of national heritage (on the example of products in the vytynanka technique). *Ukrainian art history discourse*, (2), 97–107. <https://doi.org/10.32782/uad.2023.2.12> [in Ukrainian].

10. Shostachuk, T. V. (2023). Artistic imagery of postmodernism graphics and modelling of new visual images in graphic design: monograph. Zhytomyr, Department of I. Franko ZhDU [in Ukrainian].

11. Daqian, Shi, Ting, Wang, Hao, Xing & Hao, Xu. (2020). A learning path recommendation model based on a multidimensional knowledge graph framework for e-learning. URL: <https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S095070512030085X> [in English].

12. Flett, M. & Fletcher A. (2022). Leading a Life of Graphic Design. URL: <https://www.gsmmagazine.co/alan-fletcher-a-life-of-graphic-design/> [in English].

13. Kristen, R., Diane, L. Butler, C., Comfort A., & Potter D.J. (2023). Virtual internships in open and distance learning contexts: Improving access, participation, and success for underrepresented students. *Distance Education*, 44:2, 267–283. DOI: 10.1080/01587919.2023.2209029 [in English].

14. Makedon, V. & Ilchenko, N. (2021). World market of it services in the languages of economy 4.0. *Efektivna ekonomika*, [Online], 1, URL: <http://www.economy.nayka.com.ua/?op=1&z=8525> (Accessed 01 Nov 2023). DOI: 10.32702/2307-2105-2021.1.8 [in Ukrainian].

15. Makedon, V., Mykhailenko, O. & Dzyad, O. (2023). Modification of Value Management of International Corporate Structures in the Digital Economy. *European Journal of Management*, 31(1), 50–62. <https://doi.org/10.15421/192305> [in English].

16. Martínez-Caro, E., Cegarra-Navarro, J. G. & Alfonso-Ruiz, F. J. (2020). Digital technologies and firm performance: The role of digital organisational culture. *Technological Forecasting and Social Change*, 154, 119962 [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.10.2023  
Отримано після доопрацювання 09.11.2023  
Прийнято до друку 17.11.2023

УДК 76.01:069:34

**Цитування:**

Ланчак Я. М. Особливості візуальної ідентифікації сучасних українських театрів засобами графічного дизайну. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 28–33.

*Ланчак Ярослав Миколайович,*  
*аспірант Київського національного*  
*університету культури і мистецтв,*  
*<https://orcid.org/0000-0001-9282-8988>*  
*lanchak0804@gmail.com*

Lanchak Ya. (2023). Features of Visual Identification of Modern Ukrainian Theatres by Means of Graphic Design. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 44, 28–33 [in Ukrainian].

## ОСОБЛИВОСТІ ВІЗУАЛЬНОЇ ІДЕНТИФІКАЦІЇ СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ ТЕАТРІВ ЗАСОБАМИ ГРАФІЧНОГО ДИЗАЙНУ

**Мета статті** – виявити особливості візуальної ідентифікації українських театрів засобами графічного дизайну. **Методологія дослідження.** Застосовано метод типологізації і прийоми образно-стилістичного аналізу; метод семіотичного та візуально-культурологічного аналізу фірмової символіки українських театрів; поєднання описового методу й прийомів формального аналізу для виявлення застосованих дизайнером засобів художньої виразності; метод семантичного та структурно-семантичного аналізу для з'ясування культурних сенсів образів, що створюються для репрезентації українського театру; графічно-аналітичний метод застосовано для візуалізації результатів дослідження та ін. **Наукова новизна.** Досліджено особливості візуальної ідентифікації сучасних українських театрів засобами графічного дизайну; розглянуто головні атрибути візуальної ідентифікації українських театрів – емблеми та логотипи, здійснено їх компаративний аналіз; уточнено поняття «емблема» та «логотип» в контексті графічного дизайну; на основі структурного та семіотичного аналізу емблем українських театрів охарактеризовано спектр їх візуальних образів. **Висновки.** Візуальна ідентифікація сучасних українських театрів – це система знакових та графічних зображень, логіка побудови якої дозволяє розрізнити театри за призначенням відповідно до їх типів (музичні, музично-драматичні, драматичні, лялькові та ін.), а також диференціювати кожен конкретний театр у межах означеної типології. Емблема як символічне зображення певної ідеї, що закодована у графічній формі є головним візуальним образом театру, що наділений символічним значенням, який транслює основні цінності цього закладу культури за допомогою зображених на ньому графічних елементів. Вона використовується для візуальної ідентифікації театру в реальному та віртуальному просторі. Дослідження емблем сучасних українських театрів виявило, що: характерними елементами для символіки українських театрів, що виражена в емблемах, є елементи архітектурного походження (будівлі театрів), графічні зображення відомих українських представників театру, літератури і мистецтва (Леся Українка, І. Франко, Т. Шевченко, М. Водяний, М. Садовський та ін.) та маски Арлекіна як символу акторської професії; основоположними елементами формування концепції є соціально-історичні та культурологічні фактори. Емблеми символічно відображають театральну, передусім акторську діяльність. концептуальне рішення фірмового стилю також відображає ідею існування театру та цінності, які він пропонує в просторі сучасної культури: гуманність, спадковість, традиційність, міжкультурність та ін. Декодування символічних образів вимагає наявності високого рівня освіти та інтелекту. Фірмова символіка може вибудовуватися на нюансному рішенні, при якому всі елементи стилю посилюють ефект простоти, складності або проміжного варіанту.

**Ключові слова:** графічний дизайн, українські театри, візуальна ідентифікація, емблема, логотип.

*Lanchak Yaroslav*, Postgraduate Student, Kyiv National University of Culture and Arts

### **Features of Visual Identification of Modern Ukrainian Theatres by Means of Graphic Design**

**The purpose of the article** is to reveal the features of visual identification of Ukrainian theatres by means of graphic design. **Research methodology.** The method of typology and techniques of figurative and stylistic analysis are applied, as well as the method of semiotic and visual-cultural analysis of brand symbols of Ukrainian theatres. A combination of the descriptive method and techniques of formal analysis are used to identify the means of artistic expressiveness used by the designer. The method of semantic and structural-semantic analysis help to clarify the cultural meanings of images created for the representation of Ukrainian theatre. The graphic-analytical method is used to visualise research results. **Scientific novelty.** Peculiarities of visual identification of modern Ukrainian theatres by means of graphic design were studied. The main attributes of visual identification of Ukrainian theatres – emblems and

logos – were considered, their comparative analysis was carried out. The concepts of "emblem" and "logo" in the context of graphic design have been clarified; based on the structural and semiotic analysis of emblems of Ukrainian theatres, the spectrum of their visual images was characterised. **Conclusions.** The visual identification of modern Ukrainian theatres is a system of symbolic and graphic images, the logic of which is built to distinguish theatres by their purpose according to their types (musical, music-dramatic, dramatic, puppet, and others), as well as to differentiate each specific theatre within the defined typology. The emblem as a symbolic image of a certain idea encoded in a graphic form is the main visual image of the theatre, endowed with symbolic meaning, which conveys the main values of this cultural institution with the help of the graphic elements depicted on it. It is used for visual identification of the theatre in real and virtual space. The study of the emblems of modern Ukrainian theatres has revealed the following. Characteristic elements for the symbolism of Ukrainian theatres expressed in the emblems are elements of architectural origin (theatre buildings), graphic images of famous Ukrainian representatives of theatre, literature and art (Lesia Ukrainka, I. Franko, T. Shevchenko, M. Vodyanyi, M. Sadovskyi, and others) and Harlequin masks as a symbol of the acting profession. Socio-historical and cultural factors are fundamental elements of concept formation. Emblems symbolically reflect theatrical, primarily acting activity. The conceptual solution of the corporate style also reflects the idea of the existence of the theatre and the values it offers in the space of modern culture: humanity, heredity, traditionality, and interculturality. Decoding symbolic images requires a high level of education and intelligence. Brand symbols can be built on a nuanced solution, in which all style elements enhance the effect of simplicity, complexity or an intermediate option.

**Keywords:** graphic design, Ukrainian theatres, visual identification, emblem, logo.

Актуальність дослідження. Безпрецедентні трансформації в світовому соціокультурному просторі початку XXI ст. – глобалізація, інформатизація, цифровізація та ін. – зумовили докорінні зміни стереотипу людського сприйняття, що у свою чергу призвело до формування нових особливостей графічного дизайну.

На сучасному етапі графічний дизайн став одним із популярних жанрів проектної творчості, значно розширивши сфери творчої діяльності в цій галузі. Специфічне виявлення графічний дизайн отримав у сучасному українському театрі, сконцентрувавши багато провідних художніх ідей XX ст. Мета, завдання та якості графічного дизайну в українському театрі на сучасному етапі безпосередньо залежать від домінантного впливу візуального.

Сучасні вітчизняні театри виконують важливу роль в соціокультурному просторі XXI ст., позиціюючись одними з невід'ємних репрезентантів національної культури і мистецтва, великою мірою віддзеркалюючи реальне життя та розвиток українського суспільства, шанобливе ставлення до традицій та активне звернення до провідних світових тенденцій. Особливе значення в умовах безпрецедентної еволюції візуальної культури набуває проблематика візуальної ідентифікації українського театру засобами графічного дизайну.

Мета статті – виявити особливості візуальної ідентифікації українських театрів засобами графічного дизайну.

Аналіз публікацій. Історіографічний аналіз засвідчив, що незважаючи на наявність наукових досліджень і публікацій, в яких так чи інакше розглядається питання візуальної

ідентифікації закладів культури і мистецтва засобами графічного дизайну (наприклад, Л. Литвинюк «Роль веб-сайту у формуванні образу сучасного закладу мистецтва» [5], Н. Чупроніної, Т. Кротової та Т. Струмінської «Графічні особливості та комунікаційна специфіка презентаційних плакатів мистецьких та культурних заходів» [10] та ін.), означена проблематика відносно сучасного українського театру лишається практично невисвітленою. Серед небагатьох праць, автори яких аналізують різноманітні аспекти використання графічного дизайну в репрезентації театру на сучасному етапі назвемо публікацію А. Будник «Значення дизайну афіш у популяризації мистецтва театру: новітні тенденції» [1], в якій розглянуто особливості реалізації на практиці набутих студентами в процесі навчання знань та навичок графічного дизайну на прикладі колаборації Київського національного академічного театру оперети та Київського національного університету культури і мистецтв.

Виклад основного матеріалу. Графічний дизайн – це створення візуальних графічних зображень з метою втілення певних ідей. Тобто це творче мистецтво проектування різноманітних об'єктів засобами графічних елементів, для покращення візуальних, функціональних та естетичних якостей об'єкта.

Вітчизняна дослідниця Л. Литвинюк, аналізуючи особливості візуальної ідентифікації музейно-виставкових закладів, пропонує визначати це поняття як: «логічно побудовану систему знакових та графічних зображень, яка дозволяє ототожнювати музейно-виставкові установи у відповідності

до їх призначення та диференціювати між собою за певними ознаками» [6, с. 4]. Екстраполюючи це визначення на театральні заклади України, розуміємо візуальну ідентифікацію сучасних українських театрів як *систему знакових та графічних зображень, логіка побудови якої дозволяє розрізнити театри за призначенням відповідно до їх типів (музичні, музично-драматичні, драматичні, лялькові та ін.), а також диференціювати кожен конкретний театр у межах означеної типології.*

Дослідники поділяють засоби і прийоми графічного дизайну, що використовуються у процесі створення логотипів на шрифтові та знакові. Останні, в свою чергу, поділяються на абстрактно-знакові (розрізняють узагальнено-геометризовані форми та довільні форми) і предметно-знакові (поділяється за характером рисунка на архітектурно-графічні та геральдико-міфологічну).

Підгрупа абстрактно-знакова сепарується ще на дві менші групи, а саме: *узагальнено-геометризовані форми та довільні форми»* [6, с. 5].

М. Мурашко стверджує, що «як напрямок мультимедійного дизайну моушн-дизайн вбирає в себе не тільки анімаційні засоби, а й аудіальні, можливості відео і фото, візуальні ефекти, розроблені завдяки абстрактним графічним перетворенням за допомогою комп'ютерних технологій. Він поєднує комунікативні характеристики об'єктів і засоби їхньої візуальної виразності» [7, с. 8].

Система візуальної репрезентації українського театру (відома як фірмовий стиль) є одним із ключових механізмів процесу його брендування. Це структурно оформлена концепція зовнішнього і внутрішнього позиціонування через візуальну і сенсову єдність всіх атрибутів театру – графічних, кольорових, вербальних, пластичних та ін. Навіть якщо театр не має цілеспрямованої стратегії в контексті керування брендом, він наділений певним атрибутивним набором, який можна розглядати як елементи його візуальної репрезентації.

Одним із найважливіших атрибутів театру є візуальний образ, що представлений в компактній графічній формі, що концентрує в собі його ціннісні послання та має ключове значення для успіху бренду. Варто зауважити, що в різних джерелах цей візуальний образ називається по-різному (емблема, фірмовий

знак, логотип), що пояснюється термінологічною плутаниною.

Логотип – найважливіший елемент фірмового (корпоративного) стилю, графічний знак, емблема чи символ, використовуваний територіальними утвореннями, комерційними підприємствами, організаціями та приватними особами підвищення впізнаваності і розпізнаваності в соціумі.

Вітчизняні дослідники акцентують увагу на тому, що правильним логотипом є «символ, за яким можна одразу побачити ідею бренду, головну місію/філософію компанії, її ставлення до споживача та оточуючого середовища» [8, с. 116], відповідно головним завданням дизайнера є «розробка логотипу, який би відрізнявся від інших та швидко запам'ятовувався, що надасть змогу конкурувати з лідерами ринку обраного сегменту. Саме від його графічно-кольорового та шрифтового рішень залежить впізнаваність логотипу, його ідентифікація, запам'ятовуваність серед аналогічних компаній лідерів ринку» [8, с. 118].

О. Гальчинська стверджує, що логотип «може бути абстрактної форми у вигляді символічної або буквальної ілюстрації» [2, с. 151], а його основне завдання «полягає в ідентифікації бренду, трансляції додаткової інформації та створенні емоційного акценту. Логотип покликаний демонструвати, діяльність компанії і цінності бренду» [2, с. 151].

Водночас дослідниця наголошує на відмінності логотипу від емблеми: «емблема з грецького (вставка, інкрустація) – це символ, який зображує певну спеціальність, ідею чи цінність. Значна частина емблем має рельєфну конструкцію, представлену у вигляді вставки, або підкладки (...) Логотип відрізняється від емблеми тим, що для першого не потрібен глибокий сенс. Завдання логотипу – бути пізнаваним і впізнаваним» [2, с. 151].

На нашу думку, відносно українських театрів доречніше говорити про емблему – символічному зображенні певної ідеї, що закодована у певній графічній формі. Емблема – це головний візуальний образ театру, наділений символічним значенням, що транслює цінності і основні цінності цього закладу культури за допомогою зображених на ньому графічних елементів. Вона використовується для візуальної ідентифікації театру в реальному та віртуальному просторі.

Принциповою рисою емблеми українських театрів є насиченість зображення символічними конструкціями, тому для

аналізу візуальних образів, що зображені на емблемах, найкраще підходить саме семіотичний аналіз. В межах цієї статті класифікуємо емблеми за зображеними на них візуальними образами.

Емблеми сучасних українських театрів можна класифікувати за візуальними образами наступним чином:

– образ маски: надзвичайно популярний символ, що безумовно асоціюється з акторською професією – маска другого дзання комедії дель арте Арлекіна, що відома з кінця XIV ст.; тільки незвичайне колірне рішення та нестандартна композиція можуть виділити таку емблему (наприклад, логотип Одеського академічного театру музичної комедії імені Михайла Водяного – поділена навпіл золота і темно-малинова маска комедіанта видовженої форми, яку прикрашає темно-малинова корона і завиток золотого волосся, а низ композиції доповнює зображення нот під кутом);

– образ особистість: для багатьох логотипів характерна прив'язка до тієї чи іншої особистості, діяльність якої вплинула життя чи роботу театру. Загалом таке рішення є цікавим за креативного рішення (наприклад, у Національному академічному драматичному театрі імені Лесі Українки логотипом є білий контур обличчя великої української поетеси в профіль з державним прапором у нижньому лівому куті);

– архітектурний образ: деякі театри використовують у своїй емблемі контури власних будівель, що робить їх впізнаваними та незабутніми;

– нестандартні образи.

Окрему категорію складають нестандартні образи. Як приклад назвемо емблему Коломийського драмтеатру – зображення обличчя (жовте на блакитному тлі), в якому поєднано радість і смуток зі свічника невідомого гуцульського різьбяр середина XIX ст. – експонату Коломийського музею народного мистецтва Гуцульщини та Покуття [3] з датою заснування театру внизу композиції. Таким чином, представлена емблема стає відмінною індивідуальною візуальною ідентифікацією театру, а її емблема має власне обличчя, історію, місцевий колорит та складний символічний комплекс.

Елементами аналізу емблем українських театрів стали форма, елементи знаку, колір та компонування. Для більшості емблем характерна закрита композиція. Так, наприклад, емблемою Національного академічного драматичного театру імені Івана Франка є будинок театру, архітектора Е.

Ф. Брадтмана з написом «1920» – роком заснування театру, який розміщено в центрі складної рамки – маленьке коло, середній квадрат, велике коло. Форма емблеми закрита, а символічний архітектурний елемент вписаний в окружність. Варто зауважити, що геометрична форма коло як одне з найпопулярніших у дизайні загалом і графічному дизайні зокрема, найчастіше зустрічається саме на емблемах українських театрів з архітектурними образами. Зокрема, на емблемі Академічного українського музично-драматичного театру ім. М. К. Садовського зображення будівлі театру (побудоване в 1910 р. за проєктом архітектора Г. Артинова) обрамлено назвою, загнутою по колу, яку символічно з'єднує колос. Емблема Кіровоградського академічного обласного українського музично-драматичного театру ім. М. Л. Кропивницького вирішена у червоно-чорній колористиці – червоного кольору зображення будівлі театру (Єлисаветградського театру, в якому у 1882 р. відбулася перша вистава) і широка стрічка зверху композиції, в якій білими літерами написано «Театр», а низ емблеми урівноважено написом чорного кольору «Корифей».

Колесо є одним із найбільш вагомих світових символів [9, с. 120] є основним елементом емблеми Київського театру Колесо – чорне колесо з червоною віссю, яка утворена чорним кільцем та спицями у формі людських ніг, що виходять з центру променями. У контексті символіки логотип театру характеризується неабиякою багатозначністю: дослідники припускають, що колесо винайшли в Трипільській культурі на території сучасної України, а його значення в різноманітних культурах варіюється від символу руху сонця до досконалості та симетрії, синтезу, активності космічних сил і течії часу до символу широкого охоплення чогось [9, с. 120]; окрім того, колесо в логотипі є відсиланням до перших років діяльності театру, коли трупа з дитячою і дорослою концертною програмою проводила гастрольні виступи в різних містах України [4], символізуючи кочове життя трупи.

Оригінальне графічне вирішення отримала емблема Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької – велика літера «О» в флоральному орнаменті з золотою пальмовою гілкою в нижній лівій частині (посилання на статую «Слави», розміщену на вершині головного фасаду будівлі театру).

У стилістиці кубофутуризму вирішено емблему Одеського українського театру ім. В. Василька – у великому колі синього кольору розміщено велике червоне коло, в якому великий темно-червоний трикутник з білими гранями і написом у центрі «театр імені В. Василька».

Характерними елементами для символіки українських театрів, що виражена в емблемах, є елементи архітектурного походження (будівлі театрів), графічні зображення відомих українських представників театру, літератури і мистецтва (Леся Українка, І. Франко, Т. Шевченко, В. Василько, М. Водяний, М. Садовський, І. Озаркевич, М. Заньковецька та ін.) та маски Арлекіна як символу акторської професії. Їх стилістичне рішення відрізняється формоутворенням та кольором. Формоутворення визначається етнічними традиціями української культури. Форма знаків як закрита (символічні елементи вписані в окружність) так і відкрита. Композиційні рішення емблем українських театрів вирішено переважно горизонтально за виключенням театрів Колесо та Львівського національного академічного театру опери та балету імені Соломії Крушельницької.

Відповідно до специфіки театральних закладів, можемо виділити кілька характерних особливостей, що варто враховувати в процесі розробки емблеми:

– при погляді на емблему, аудиторія не повинна мати асоціацій з емблемами інших театрів України;

– емблема має привертати увагу потенційних глядачів;

– емблема повинна донести до споживача образ театру, специфіку його діяльності, бути символічною та сенсово насиченою і водночас зрозумілою та не складною для сприйняття;

– емблема має викликати позитивні емоції.

Наукова новизна. Досліджено особливості візуальної ідентифікації сучасних українських театрів засобами графічного дизайну; розглянуто головні атрибути візуальної ідентифікації українських театрів – емблеми та логотипи, здійснено їх компаративний аналіз; уточнено поняття «емблема» та «логотип» в контексті графічного дизайну; на основі структурного та семіотичного аналізу емблем українських театрів охарактеризовано спектр їх візуальних образів.

Висновки. Візуальна ідентифікація сучасних українських театрів – це система знакових та графічних зображень, логіка побудови якої дозволяє розрізнити театри за призначенням відповідно до їх типів (музичні, музично-драматичні, драматичні, лялькові та ін.), а також диференціювати кожен конкретний театр у межах означеної типології. Емблема як символічне зображення певної ідеї, що закодована у графічній формі є головним візуальним образом театру, що наділений символічним значенням, який транслює основні цінності цього закладу культури за допомогою зображених на ньому графічних елементів. Вона використовується для візуальної ідентифікації театру в реальному та віртуальному просторі.

Дослідження емблем сучасних українських театрів виявило, що: характерними елементами для символіки українських театрів, що виражена в емблемах, є елементи архітектурного походження (будівлі театрів), графічні зображення відомих українських представників театру, літератури і мистецтва (Леся Українка, І. Франко, Т. Шевченко, М. Водяний, М. Садовський та ін.) та маски Арлекіна як символу акторської професії; основоположними елементами формування концепції є соціально-історичні та культурологічні фактори. Емблеми символічно відображають театральну, передусім акторську діяльність. концептуальне рішення фірмового стилю також відображає ідею існування театру та цінності, які він пропонує в просторі сучасної культури: гуманність, спадковість, традиційність, міжкультурність та ін. Декодування символічних образів вимагає наявності високого рівня освіти та інтелекту. Фірмова символіка може вибудовуватися на нюансному рішенні, при якому всі елементи стилю посилюють ефект простоти, складності або проміжного варіанту.

### *Література*

1. Будник А. Значення дизайну афіш у популяризації мистецтва театру: новітні тенденції. Мистецтво і дизайн у XXI столітті: конвергенція форм і сенсів: матер. Всеукр. наук.-практ. конф., 8 грудня 2022 року. / МОН України, Київ. нац. ун-т к-ри і мист; редкол.: УдрісБородавко Н., Болтенков А., Київ: КНУКіМ, 2022. С. 36–42.

2. Гальчинська О. С. Дизайн-проектування основних компонентів айдентики бренду. Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі: монографія / за заг. ред. М. В. Колосніченко. Київ: КНУТД, 2022. С. 149–169.

3. Золоті сторінки історії Коломийського театру. Коломийський академічний обласний український драматичний театр ім. І. Озаркевича. URL : <https://teatr.kolomyya.org/history/1989/> (дата звернення : 12.10.2023).

4. «Колесо» котиться завдяки випускникові КПІ. Національний технічний університет України «Київський політехнічний інститут імені Ігоря Сікорського». URL : <https://kpi.ua/koleso> (дата звернення : 11.10.2023).

5. Литвинюк Л. К. Роль веб-сайту у формуванні образу сучасного закладу мистецтва. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв Харків 2012. №1. С. 27–29.

6. Литвинюк Л. К. Візуальна ідентифікація музейно-виставкових закладів засобами графічного дизайну : дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.07 / Харківська державна академія дизайну і мистецтв, Харків, 2018. 252 с.

7. Мурашко М.В. Проектно-художній інструментарій моушн-дизайну (на прикладі рекламного ролику) : автореф. дис. канд. мистецтвознавства : 17.00.07 / Харківська державна академія дизайну і мистецтв. Харків, 2017. 23 с.

8. Олійник Г. М., Луцкер Т.В., Остапенко Н. В. Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі : монографія / за заг. ред. М. В. Колосніченко. Київ : КНУТД, 2022. С. 110–128.

9. Потапенко О. Колесо. Словник символів культури України / за загальною редакцією В.п. Коцура, О. І. Потапенка, М. К. Дмитренко. Київ: Міленіум, 2002. 260 с.

10. Чуприна Н.В., Кротова Т.Ф., Струмінська Т.В. Графічні особливості та комунікаційна специфіка презентаційних плакатів мистецьких та культурних заходів. Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі : монографія / за заг. ред. М. В. Колосніченко. Київ : КНУТД, 2022. С. 91–109.

conference, December 8, 2022. Kyiv: KNUKiM, 36–42 [in Ukrainian].

2. Halchynska, O. S. (2022). Design-projection of the main components of brand identity. Graphic design in the information and visual space: monograph. Kyiv: KNUTD, 149–169 [in Ukrainian].

3. Golden pages of the history of the Kolomyia Theatre. Kolomyia Academic I. Ozarkevych Regional Ukrainian Drama Theatre. URL: <https://teatr.kolomyya.org/history/1989/> [in Ukrainian].

4. The "Wheel" keeps rolling thanks to KPI graduates. National Technical University of Ukraine "Ihor Sikorsky Kyiv Polytechnic Institute". URL: <https://kpi.ua/koleso> [in Ukrainian].

5. Lytvyniuk, L. K. (2012). The role of the website in shaping the image of a modern art institution. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts Kharkiv*, 1, 27–29 [in Ukrainian].

6. Lytvyniuk, L. K. (2018). Visual identification of museum and exhibition institutions by means of graphic design. Ph.D thesis. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Design and Arts [in Ukrainian].

7. Murashko, M. V. (2017). Design and artistic toolkit of motion design (on the example of a commercial). Ph.D thesis. Kharkiv: Kharkiv State Academy of Design and Arts [in Ukrainian].

8. Oliinyk, H. M., Lutsker, T. V. & Ostapenko, N. V. (2022). Graphic design in the information and visual space: monograph. Kyiv: KNUTD, 110–128 [in Ukrainian].

9. Potapenko, O. Koleso. Dictionary of cultural symbols of Ukraine. Kyiv: Millennium [in Ukrainian].

10. Chuprina, N. V., Krotova, T. F. & Struminska, T. V. (2022). Graphic features and communication specifics of presentation posters of artistic and cultural events. Graphic design in the information and visual space: monograph. Kyiv: KNUTD, 91–109 [in Ukrainian].

### References

1. Budnyk, A. (2022). Significance of poster design in popularising theatre art: latest trends. Art and design in the 21st century: convergence of forms and meanings: Mater. All-Ukrainian science and practice

*Стаття надійшла до редакції 29.09.2023  
Отримано після доопрацювання 01.11.2023  
Прийнято до друку 08.11.2023*

## **ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО, ДЕКОРАТИВНЕ МИСТЕЦТВО, РЕСТАВРАЦІЯ**

УДК 782.1

### **Цитування:**

Афоніна О. С., Юр М. В. Творча діяльність В.Гегамяна в контексті розвитку одеської школи живопису. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 34–39.

Afonina O., Yur M. (2023). Creative Activity of V. Hegamyan in the Context of the Development of the Odesa School of Painting. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 44, 34–39 [in Ukrainian].

*Афоніна Олена Сталівна,*  
доктор мистецтвознавства, професор,  
професор кафедри мистецтвознавчої експертизи  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0003-1627-6362>  
[aolena7@gmail.com](mailto:aolena7@gmail.com)

*Юр Марина Володимирівна,*  
доктор мистецтвознавства,  
старший науковий співробітник,  
проректор із наукової і міжнародної діяльності  
Київської державної академії  
декоративно-прикладного мистецтва і дизайну  
імені М.Бойчука  
<https://orcid.org/0000-0003-3487-1480>  
[yur\\_marina@ukr.net](mailto:yur_marina@ukr.net)

### **ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ В.ГЕГАМЯНА В КОНТЕКСТІ РОЗВИТКУ ОДЕСЬКОЇ ШКОЛИ ЖИВОПИСУ**

**Мета роботи** – дослідити ключові події творчого життя та діяльності одеського художника вірменського походження В.Гегамяна, творчий доробок якого залишив помітний слід у розвитку одеської школи живопису другої половини ХХ – початку ХХІ століть. **Методологія дослідження** побудована на застосуванні методів аналізу, синтезу, мистецтвознавчого підходу, історико-хронологічного, що дозволило отримати обґрунтовані результати дослідження. **Наукова новизна** роботи полягає у поглибленні та систематизації вивчення творчості відомого українського художника В.Гегамяна в контексті розвитку одеської школи живопису. **Висновки.** У роботі визначено, що починаючи з 60-х рр. ХХ століття, у зв'язку з переїздом до Одеси, у творчому періоді В.Гегамяна розпочався новий етап, що обумовлювався новим культурно-мистецьким середовищем та тими творчими пошуками, які здійснювалися тогочасними митцями. Художні домінанти робіт В.Гегамяна визначалися притаманним художнику монументалізмом, традиційною колірною гамою та характерною сюжетикою, композиційністю та зображальністю. Протягом десятиліть, ввібравши основні тенденції одеської школи живопису, В.Гегамян сформував власний художній стиль у мистецтві, який складався з поєднання графічної, живописної, монументальної технік. Перебуваючи на перетині вірменської та української культур, у роботах В.Гегамяна яскраво прослідковується звернення до етнічних, архаїчних мотивів, символізму, що утворило особливу міфопоетику його робіт, накладаючи на них подвійні чи й потрійні сенси. Водночас творче життя В.Гегамяна щільно перепліталось з викладацькою діяльністю, він був основоположником графічного факультету у Одеському педагогічному інституті. Він виховав цілу плеяду митців, що прославили згодом не лише Одесу, але й Україну: це такі відомі художники, як В. Волков, В.Захарченко, С. Ликов, О.Недошитко, С.Рахманін, В. Рябченко, О. Ройтбурд, А. Фурлет ін. Завдяки своїй творчо-педагогічній діяльності В. Гегамян вписав яскраву сторінку в сучасне українське образотворче мистецтво як оригінальний митець, що сформував неповторну систему художньої образності.

**Ключові слова:** В. Гегамян, одеська школа живопису, нонконформізм, стилеві напрями, художньо-культурне життя, перетин культур, регіональна специфіка, мистецтво, творчість художника.

*Afonina Olena, Doctor in Art Studies, Professor, Department of Art Study Expertise, National Academy of Culture and Arts Management; Yur Maryna, Doctor of Art History, Senior Researcher, Vice-Rector for Scientific and*

*International Activities of Kyiv State Academy of Decorative and Applied Arts and Design named after Mykhailo Boychuk*

### **Creative Activity of V. Hegamyan in the Context of the Development of the Odesa School of Painting**

**The purpose of the work** is to investigate the key events of the creative life and activity of the Odesa artist of Armenian origin V. Hegamyan, whose creative output left a noticeable mark in the development of the Odesa school of painting in the second half of the 20th – beginning of the 21st centuries. **The research methodology** is based on the application of methods of analysis, synthesis, art history, historical-chronological approach, which made it possible to find out the substantiated results of the research. **The scientific novelty** of the work consists in deepening and systematising the study of the work of the famous Ukrainian artist V. Hegamyan in the context of the development of the Odesa glass painting. **Conclusions.** The work determined that starting from the 1960s, due to the relocation to Odesa, a new stage began in V. Hegamyan's creative period, which was determined by the new cultural and artistic environment and the creative searches carried out by the artists of that time. The artistic dominants of V. Hegamyan's works were determined by the artist's inherent monumentalism, traditional colour scheme and characteristic plot, composition, and imagery. Over the decades, having absorbed the main trends of the Odesa school of painting, V. Hegamyan formed his own artistic style in art, which consisted of a combination of graphic, pictorial, and monumental techniques. Being at the intersection of Armenian and Ukrainian cultures, V. Hegamyan's works clearly trace the appeal to ethnic, archaic motifs, symbolism, which created a special mythopoetics of his works, imposing double or even triple meanings on them. At the same time, V. Hegamyan's creative life was closely intertwined with his teaching activities; he was the founder of the graphics department at the Odesa pedagogical institute. He brought up a whole pleiad of artists who later became famous not only in Odesa, but also in Ukraine: such famous artists as V. Volkov, V. Zakharchenko, S. Lykov, O. Nedoshytko, Ye. Rakhmanin, V. Riabchenko, O. Roitburd, A. Furlet and others. Thanks to his creative and pedagogical activity, V. Hegamyan wrote a bright page in modern Ukrainian fine art as an original artist who formed a unique system of artistic imagery.

**Keywords:** V. Hegamyan, Odesa school of painting, nonconformism, stylistic trends, artistic and cultural life, intersection of cultures, regional specificity, art, artist's creativity.

Актуальність теми дослідження. У розвитку різних періодів українського образотворчого мистецтва значну роль відіграють регіональні школи, що формують власні окремішні риси, специфіку і колорит. Це визначаються також значною мірою тими суспільними та історичними умовами, в яких відбувається культурний і мистецький розвиток. Також це накладає відбиття на наступні покоління художників, а також сприяє формуванню художніх прийомів, методів навчання, що переростають у мистецьке явище, яке вирізняється своїми рисами, при тому становить невід'ємну цілісну складову українського мистецтва, формуючи його багатогранність та розмаїтість. Саме такими специфічними рисами та умовами формування наділена й одеська школа живопису, яка має власну історію розвитку та позначена низкою культурних взаємовпливів, значно виокремлюючись в південному регіоні України. Відтак, беручи свої початки ще з XIX ст., з одеською школою живопису було пов'язано багато імен відомих художників, як-от Д. Бурлюк, М. Бойчук, В. Кандинський, К.Костанді та ін. В цілому ж, якщо розширювати географію південного регіону, то дослідники підкреслюють, що «початок формуванню південної школи припадає на кінець XIX ст., завдяки діяльності значної кількості талановитих майстрів, їх активної участі у виставковому житті. Для художніх пошуків багатьох одеських майстрів було

властиве реалістичне спрямування, близьке до передвижництва» [13, с. 144]. Характерною рисою художнього методу одеської школи живопису були імпресіоністичні візії, визначені самими умовами півдня, де головним став пошук гармонії через суб'єктивне переживання світла, кольору та простору. Саме світло тут є своєрідним об'єднувальним чинником, який дає всьому, з чим стикається, загальну світлу тональність. Він стає засобом одухотворення матеріального світу [11].

Також у другій половині XX ст. в її межах маємо таке культурно-мистецьке явище, як «одеський нонконформізм», що з огляду на можливості творчих пошуків радянської доби все ж мав свою, одеську специфіку. Власне, період 60–90-х рр. в межах одеської школи живопису є найбільш репрезентативним та результативним щодо творчих здобутків. До сьогодні питання дослідження окремих мистецьких і художніх шкіл має свої наукові лакуни та імена, які мало відкриті широкому загалу та введені в науковий мистецтвознавчий дискурс. У цьому контексті доволі цікавою постаттю є особистість художника вірменського походження В.Гегамяна, творчість якого увібрала багато рис одеської школи живопису, разом з тим, вирізняючись суто авторським стилем, сформованим на основі полістилізму.

Аналіз досліджень і публікацій. Питанням життєтворчості художника, а також

умовам культурно-мистецького середовища його діяльності присвячені праці таких дослідників, як О.Гуляєва [2], О.Жадейко [3-5], О.Зотова [6], О.Котова [7-9], Т.Лупак [10], Г.Носенко [11], В.Панченко [12], Н.Сапак [13], Л.Смирна [14], О.Смичковська [15], А.Тарасенко [16] та ін.

Мета роботи – дослідити ключові події творчого життя та діяльності одеського художника вірменського походження В.Гегамяна, творчий доробок якого залишив помітний слід у розвитку одеської школи живопису другої половини ХХ – початку ХХІ століть

Виклад основного матеріалу. Творча особистість В. Гегамяна, художника з впізнаваним авторським почерком, відіграла ключову роль у формуванні одеського художнього середовища другої половини ХХ століття. Митець став засновником графічного факультету в Одеському педагогічному інституті та виховав кілька поколінь оригінальних художників. Комплексні авторські методики, розроблені В. Гегамяном, мають підґрунтя класичної художньої освіти, але вдало адаптовані до вимог сучасності та містять найхарактерніші ознаки індивідуальної образної та технічної манери майстра [1].

Початок 60-х рр. в українському мистецтві був ознаменований як короткотривалий період обмеженої, та все ж свободи, так і для В.Гегамяна переїзд в ці роки до Одеси став початком нового творчого життя.

Спочатку тимчасово він працював в живописному цеху Одеського обласного відділення Художнього фонду УССР, але за кілька місяців був звільнений через відсутність замовлень. Після цього його зарахували до Цеху оформлювачів та знову через кілька місяців звільнили з тієї ж причини. Лише влітку 1964 року В. Гегамян отримав постійну роботу – посаду викладача рисунка в Одеському педагогічному інституті ім. К.Д.Ушинського (нині Південноукраїнський державний педагогічний університет імені К.Д.Ушинського). Саме завдяки ініціативі та зусиллям художника в цьому навчальному закладі було організовано художньо-графічний факультет, який діє і донині. В.Гегамян працював там старшим викладачем, кілька років виконував обов'язки декана, займав посаду доцента, розробляв навчальні плани, протягом багатьох років був завідувачем методичної комісії факультету [1].

Слід зазначити, що поняття «одеська школа» виникло наприкінці 1960-х – початку

1970-х. Специфікою Одеси та її неконформістських мистецьких шкіл було те, що група місцевих неофіційних митців, які були новаторами («Незалежні» та ін.), склали досить сильну конкуренцію офіційній школі, водночас, відмовляючись від протистояння. Можна вважати, що одеська художня традиція була однією з найбільш потужних в Україні саме за рахунок своєї згуртованості. Характерними ознаками «одеської школи» стали: домінування камерних жанрів (портрет, натюрморт, пейзаж); переважання модерністських (О.Ануфрієв, В.Маринюк, В.Стрельников, В.Хрущ, Л.Ястреб), постконцептуалістських (С.Ануфрієв, Л.Войцехов) і трансавангардистських (С.Ликов, О.Ройтбурд, В.Рябченко) тенденцій; еклектика стилів (переплетіння власне неконформістських напрямів з офіційними канонами соцреалізму); звернення до чуттєвих начал, природного та щирсердого, вживання абстрактних форм; поєднання давньоукраїнських художніх елементів з естетикою постмодернізму, постконцептуалізму та інших подібних течій [10, с.247]. Саме в цей період творчого піднесення в Одесі В.Гегамяна увиразнилося і набуло свого розвитку таке явище, як одеський неконформізм. Як відзначає О.Смичковська, рух неконформізму в українському художньому та декоративному мистецтві виник у період «відлиги» 1960-х рр. та панував до 1980-х рр., коли став безсумнівним розпад тоталітарної системи. У новій течії знайшов відображення настрої творчих верств України того періоду (основні центри — Київ, Одеса, Львів), які прагнули висловити протест проти нав'язуваних рамок соціалістичного реалізму [15, с.46].

Стосовно загальних рис і характеристики неконформізму в тогочасних суспільно-історичних та культурних умовах, дослідниця В.Зотова наголошує, що у тоталітарному просторі неконформізм був іншим — інтелектуалізованішим, корпоративно визначенішим як арт-проект. Це, передусім, художницькі проекти, котрі створювала декласована інтелігенція, яку не прийняла до спілки художників, презентативних акцій ідеологічного зразка [6, с.166]. Також не можемо не погодитися із твердженням дослідника О.Жадейка, що одеське мистецтво неконформізму цього періоду умовно поділяють на так звану «нову хвилю» та contemporary art, що хронологічно відповідає 1960-80-м рр., 1980-1990 рр. та періоду 1990-х-2000-х рр. Ця градація умовна і

може слугувати лише орієнтиром у розгалуженні стильових проявів. Сам по собі нонконформізм, що умовно відраховує існування з 1967 р., за своїм складом доволі складний і багатокомпонентний. Саме у контексті цього стильового різноманіття так званого «другого авангарду», побудованого на естетичній платформі андерграунду закладено нову світоглядну основу художників «пострадянського зразка», які починали працювати ще в контексті соцреалізму, підриваючи його традиції зсередини [5, с.14]. Водночас дослідниця одеського нонконформізму О.Котова зазначає, що в межах одеської школи живопису варіантами непрямой відмови від соцреалізму бути такі стильові відгалуження, як «суворий стиль», який поєднав сезаннізм із суворістю, монументальністю та героїзацією образів 60-х рр. (до нього належали О. Ацманчук, Ю. Єгоров, В. Токарев), «імпресіонізм» (В. Синицький, Л.Межберг, Г. Малишев) та «фольклоризм» (Ю. Коваленко, А. Антонюк, В.Алтанець). Також, як пише дослідниця, такі як В. Гегамян (ще був А. Шопін,) не висловлювалися проти офіційного мистецтва і водночас не приєднувалися до нонконформістів [7, с.67].

Проте, з огляду на загальну динаміку культуро-мистецьких процесів В.Гегамян, хоч не де-факто не артикулював свою приналежність до руху «шістдесятників» чи нонконформістів, але своєю творчістю виражав головні засади-маніфести вільного творчого самовираження. Крім того, звертаючись до тем етнічної культури, як вірменської, так і української, відходячи у роботах від соцреалістичного канону, він лише підтверджував свою позачасовість і орієнтир на вищі людські цінності, філософські теми, що прослідковувалося у його творах, які поєднували різні стилі і манери художнього письма. Це, зокрема, такі роботи, як «Осміяння І», «Повстання» (1970-ті рр.) «Весілля без кохання», «Хачкар» (1990-ті рр.) [3, с.430].

Ретельно розробляючи протягом років власну авторську методику викладання, яка мала чіткі принципи, В.Гегамян вважав головними недоліками молодих художників, в тому числі багатьох «зірок» як офіційного, так і андеграундного мистецтва, їхню недостатню академічну освіту, ескізність і негрунтовність більшості робіт. Офіційне одеське мистецтво він зневажав за низький рівень майстерності та фальшиву ідеологічну сервильність, з нонконформістами також не спілкувався, вважаючи їх експерименти легкокованими та

не сприймаючи їхньої богомності. За взірці ставив митців минулих епох: Мікеланджело, П. Гогена, М. Врубеля, І. Репіна та ін. [1].

За великим рахунком, педагогічна система В.Гегамяна – нео-академічна, з обов'язковим акцентом на рисунок природи, колосальними часовими затратами та винятково перфекціоністським підходом. З часом художник не втратить інтерес до природи, але змістить наголос: його цікавитиме узагальнений образ, а не індивідуальні вияви людської природи. Навмисна акцентованість на загальному на протиположному індивідуалізованому дозволить митцю створити кращі зразки тематичних картин на всеохопні універсальні теми [1]. На думку В.Панченко, в нонконформізмі свідомою і радикальною була відмова від натуралізму, мімезису, натомість спостерігався перехід до умовного зображення форми. Творчість митців-нонконформістів Одеси як частина загальнокультурного явища андерграунду стала альтернативою офіційному ідеологічному мистецтву соцреалізму. Серед провідних стилістичних особливостей одеського мистецького нонконформізму можна визначити: 1) національне підґрунтя – звернення до архетипів, прамови мистецтва; 2) «аура», атмосфера Одеси, наступність традиції південноукраїнської школи, система поглядів та ідейних засад розвитку культури Причорномор'я; 3) особливий південний колорит, що увібрав у себе сонячне світло й тепло, панування живих і насичених фарб, пріоритет палітри з теплими тонами; 4) традиції світового, російського, українського модернізму й авангарду [12, с.42].

Характерними ознаками «одеської школи», на думку Т.Лупак, стали: домінування камерних жанрів (портрет, натюрморт, пейзаж); переважання модерністських (О.Ануфрієв, В.Маринюк, В.Стрельников, В.Хрущ, Л.Ястреб), постконцептуалістських (С.Ануфрієв, Л.Войцехов) і трансавангардистських (С.Ликов, О.Ройтбурд, В.Рябченко) тенденцій; еkleктика стилів (переплетіння власне нонконформістських напрямів з офіційними канонами соцреалізму); звернення до чуттєвих начал, природного та щиросердого, вживання абстрактних форм; поєднання давньоукраїнських художніх елементів з естетикою постмодернізму, постконцептуалізму та інших подібних течій [10, с.247].

Як слушно відзначає О.Гуляєва, 1970–1980-ті роки в українському мистецтві можна вважати часом полістилізму, оскільки

попереднє мистецтво авангардизму переходить в «класичний» формат, і починається стадія рефлексії і саморефлексії на тему художніх опцій попередніх епох. Відтак формувалися, зокрема в межах одеської школи сприятливі умови для розвитку багатьох художніх течій та напрямів у живописі, що в своїй основі спиралися на художні тенденції початку ХХ століття [2, с.116].

З огляду на означений культурно-історичний контекст творчість В.Гегамяна ґрунтувалася як на проявах і творчих пошуках вільного мистецтва, що поєднували різні стилі і жанри, так і на авторському баченні глибинних ціннісних наративів, формуючи водночас на засадах академізму власну художньо-педагогічну систему. Не дивлячись на малоактивну позицію В.Гегамяна щодо участі виставково-творчому тогочасному житті, він є яскравим представником одеської школи живопису, а його творча спадщина позначена характерним помежів'ям культур, стилів та творчих методів.

Наукова новизна роботи полягає у поглибленні та систематизації вивчення творчості відомого українського художника В.Гегамяна в контексті розвитку одеської школи живопису.

Висновки. Перебуваючи на перетині вірменської та української культур, у роботах В.Гегамян яскраво прослідковується звернення до етнічних, архаїчних мотивів, символізму, що утворило особливу міфопоетику його робіт, накладаючи на них подвійні чи потрійні сенси. Водночас творче життя В. Гегамяна щільно перепліталася з викладацькою діяльністю, він був основоположником графічного факультету у Одеському педагогічному інституті. Він виховав цілу плеяду митців, що прославили згодом не лише Одесу, але й цілу Україну: це такі відомі художники: В. Волков, С. Ликов, В. Рябченко, О. Ройтбурд, А. Фурлет ін. Завдяки своїй творчо-педагогічній діяльності В. Гегамян вписав яскраву сторінку в сучасне українське образотворче мистецтво як оригінальний митець, що сформував неповторну систему художньої образності.

### **Література**

1. Валерій Гегамян. URL: <https://valeriygeghamyam.com/uk/artist> (дата звернення: серпень 2023).
2. Гуляєва О. В. Художньо-стилістичні доміанти культурних процесів на Півдні України в 1960-1980-х роках: дис... канд. мист. 26.00.01 –

теорія та історія культури. Київ: НАКККІМ, 2017. 256 с.

3. Жадейко О.М. Етнічні образи у творчості Валерія Гегамяна. *Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*. 2019. № 1. С. 429–434.

4. Жадейко О. Особистість Валерія Гегамяна в одеському художньому середовищі. *Сучасне мистецтво*. 2018. №14. С.141–149.

5. Жадейко А.Н.Тенденції живописи періода 1990-х годов одесского художника Алексея Илюшина. *Молодий вчений*. 2018. № 12 (64). С. 14–18.

6. Зотова В. А. Дискурс влади і нонконформізму як культуротворчі чинники в культурі 60 — 90-х рр. ХХ ст. *Культура України*. 2013. Вип. 41. С. 158–166.

7. Котова О.О. Мистецький нонконформізм Одеси в контексті світової культури 1960-80-х років. [монографія] / ДЗ «Південноукраїнський національний педагогічний університет імені К. Д. Ушинського». Одеса, 2021. 250 с.: 73 іл.

8. Котова О. Особливості Одеської школи живопису з другої половини ХХ століття до сьогодення. *МІСТ: Мистецтво, історія, сучасність, теорія*. 2013. Вип. 9. С. 137–145.

9. Котова О. Традиції південноукраїнської школи живопису у творчості митців-нонконформістів Одеси 60-80-х рр. ХХ століття. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/5131/1/%D0%9A%D0%BE%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D0%9E%D0%BB%D1%8C%D0%B3%D0%B0%20%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0.pdf> (дата звернення: серпень 2023).

10. Лупак Т. Специфіка регіональних нонконформістських мистецьких шкіл України 60–80-х років ХХ століття. *Науковий вісник Чернівецького університету. Філософія*. 2013. Вип. 665–666. С. 243–249.

11. Носенко Г. Тенденції імпресіонізму в одеській живописній школі URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16917/10-Nosenko.pdf> (дата звернення: серпень 2023).

12. Панченко В. Нонконформізм і Одеська художня школа. *Матеріали ХХVII наукової конференції здобувачів вищої освіти «Історичний досвід і сучасність»: доповіді / відп. ред. В. М. Букач. Одеса : ПНПУ ім. К. Д. Ушинського. 2021. Вип. 40. С. 41–43.*

13. Сапак Н. В. Еволюція пошуків майстрів південної школи живопису на прикладі творчості сучасного миколаївського художника О. Приходька. *Стан та перспективи розвитку культурологічної науки : зб. тез доповідей V Міжнародної наук.-практ. конф. / [редкол. : Н. В. Федотова (гол. ред.) та ін.]. Миколаїв : МФ КНУКіМ, 2019. Ч. 1. С. 143–147.*

14. Смирна Л. Українські художники-нонконформісти: естетичний протест. *Вісник Книжкової палати*. 2013. № 5. С. 40–44.

15. Смичковська О. М. Нонконформістські течії в українському образотворчому та декоративному мистецтві / О. М. Смичковська, О. Бакланова. *Декоративно-прикладне мистецтво в національній системі художньо-педагогічної освіти: сучасний досвід і перспективи: тези II Всеукраїнської науково-практичної конференції*; [упоряд. : О. В. Ткачук, Т. С. Штикало], (м. Одеса, 16–17 березня 2022 року). Одеса: ПНПУ імені К. Д. Ушинського (Астропринт), 2022. С. 46–49.

16. Тарасенко А. Ремінісценції українського фольклору в індивідуальній міфотворчості митців Одеси в останній третині ХХ – початку ХХІ століття. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії*. 2011. Вип. 11. С. 211–217.

### References

1. Valery Hegamyan. URL: <https://valeriygeghamyan.com/uk/artist> [in Ukrainian].

2. Hulieva, O. V. (2017). Artistic and stylistic dominants of cultural processes in the South of Ukraine in the 1960s-1980s: PhD thesis. Kyiv: NAKKKIM [in Ukrainian].

3. Zhadeiko, O. M. (2019). Ethnic images in the work of Valery Hegamyan. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 1, 429–434 [in Ukrainian].

4. Zhadeiko, O. (2018). The personality of Valery Hegamyan in the Odesa artistic environment. *Modern Art*, 14, 141–149 [in Ukrainian].

5. Zhadeiko, A. N. (2018). Painting trends of the period of the 1990s by the Odesa artist Aleksei Illiushyn. *A young scientist*, 12(64), 14–18 [in Russian].

6. Zotova, V. A. (2013). Discourse of power and nonconformism as culture-creating factors in the culture of the 1960s and 1990s. *Culture of Ukraine*, 41, 158–166 [in Ukrainian].

7. Kotova, O. O. (2021). Artistic non-conformism of Odesa in the context of world culture of the 1960s-80s. Odesa [in Ukrainian].

8. Kotova, O. (2013). Peculiarities of the Odesa school of painting from the second half of the 20th century to the present. *MIST: Art, history, modernity, theory*, 9, 137–145 [in Ukrainian].

9. Kotova, O. Traditions of the South Ukrainian school of painting in the work of non-

conformist artists of Odesa in the 60s-80s of the 20th century. URL: <http://dspace.pdpu.edu.ua/bitstream/123456789/5131/1/%D0%9A%D0%BE%D1%82%D0%BE%D0%B2%D0%B0%20%D0%9E%D0%BB%D1%8C%D0%B3%D0%B0%20%D0%9E%D0%BB%D0%B5%D0%BA%D1%81%D0%B0%D0%BD%D0%B4%D1%80%D1%96%D0%B2%D0%BD%D0%B0.pdf> [in Ukrainian].

10. Lupak, T. (2013). Specificity of regional nonconformist art schools of Ukraine in the 60s–80s of the 20th century. *Scientific Bulletin of Chernivtsi University. Philosophy*, 665–666, 243–249 [in Ukrainian].

11. Nosenko, H. Tendencies of Impressionism in the Odesa Painting School URL: <http://dspace.nbuv.gov.ua/bitstream/handle/123456789/16917/10-Nosenko.pdf> [in Ukrainian].

12. Panchenko, V. (2021). Nonconformism and the Odesa Art School. Materials of the XXVII scientific conference of higher education graduates "Historical experience and modernity": reports. Odesa: K. D. Ushynskyi PNPU, 40, 41–43 [in Ukrainian].

13. Sapak, N. V. (2019). The evolution of the search of the masters of the southern school of painting on the example of the work of the modern Mykolaiv artist O. Prykhodko. The state and prospects of the development of cultural science: coll. theses of reports of the 5th International science-pract. conf. Mykolaiv: MF KNUKiM, 143–147 [in Ukrainian].

14. Smyrna, L. (2013). Ukrainian nonconformist artists: aesthetic protest. *Bulletin of the Book Chamber*, 5, 40–44 [in Ukrainian].

15. Smychkovska, O. M. (2022). Nonconformist Currents in Ukrainian Fine and Decorative Art. Decorative and applied art in the national system of art and pedagogical education: modern experience and perspectives: theses of the II All-Ukrainian scientific and practical conference; (Odesa, March 16–17, 2022). Odesa: K. D. Ushynskyi PNPU, 46–49 [in Ukrainian].

16. Tarasenko, A. (2011). Reminiscences of Ukrainian folklore in the individual myth-making of Odesa artists in the last third of the 20th – beginning of the 21st century. *Ukrainian art history*, 11, 211–217 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 02.10.2023  
Отримано після доопрацювання 06.11.2023  
Прийнято до друку 14.11.2023

**Цитування:**

Гамалія К. М., Артеменко Є. О. Ознаки культурного націоналізму в музейно-галерейній діяльності деколонізованих країн Азії. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 40–46.

Gamaliia K., Artemenko Ye. (2023). Features of Cultural Nationalism in Museum and Gallery Activities of Decolonised Countries of Asia. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 44, 40–46 [in Ukrainian].

*Гамалія Катерина Миколаївна,*  
доктор мистецтвознавства, доцент  
кафедри дизайну і технологій  
Київського національного університету  
культури і мистецтва  
<https://orcid.org/0000-0002-8982-2005>  
[gamaleya@ukr.net](mailto:gamaleya@ukr.net)

*Артеменко Євгенія Олегівна,*  
старший науковий співробітник Національного  
музею «Київська картинна галерея»  
<https://orcid.org/0000-0003-1012-4130>  
[artemenko-jane@ukr.net](mailto:artemenko-jane@ukr.net)

## **ОЗНАКИ КУЛЬТУРНОГО НАЦІОНАЛІЗМУ В МУЗЕЙНО-ГАЛЕРЕЙНІЙ ДІЯЛЬНОСТІ ДЕКОЛОНІЗОВАНИХ КРАЇН АЗІЇ**

**Метою даної статті** є визначення проблематики та шляхів формування національно-культурної ідентичності в постколоніальних країнах Азії крізь призму їхньої музейно-галерейної діяльності. **Методи дослідження.** В основу дослідження покладено теорію постколоніалізму, застосовано художньо-стилістичний, іконографічний, біографічний та порівняльно-історичний методи. **Наукова новизна** полягає в тому, що вперше, на тлі трьох азійських країн (Тайвань, Сінгапур, Філіппіни), досліджено розробку стратегії постколоніальної культурної політики після здобуття незалежності, та відповідне функціонування музеїв, галерей, інших видів організацій мистецького спрямування. **Висновки.** В результаті порівняльного аналізу було виявлено, що вищезазначені держави мають спільну проблему первинної мультикультурності суспільств, яка разом з досвідом колоніальної залежності призвела до гібридизації культури. Музеї та галереї означених країн перебувають у тісній взаємодії з державою та є міждисциплінарними центрами знань. Мистецтво корінного населення є пріоритетним з точки зору вивчення та експонування, але і мистецтво екс-колонізаторів повністю не зникло з виставкових залів. Кожна з країн вибудовує свій особливий тип відносин у сфері культури з колишнім окупантом. Дослідження є корисним практичним напрацюванням для мистецтвознавців, особливо музейників, культурних менеджерів, а також для державних службовців у сфері культури, істориків, політологів.

**Ключові слова:** музейна діяльність, постколоніалізм, ідентичність, Азія, культурний націоналізм, мистецтво корінного населення, галерейна справа.

*Gamaliia Kateryna, Doctor of Art History, Associate Professor of the Department of Design and Technology, Kyiv National University of Culture and Arts; Artemenko Yevheniia, Senior Researcher, Kyiv National Art Gallery*

### **Features of Cultural Nationalism in Museum and Gallery Activities of Decolonised Countries of Asia**

**The purpose of this article** is to define a system of approaches to the formation of the national and cultural identity of post-colonial Asian countries through the prism of their museum and gallery activities of various forms of ownership. **Research methods.** The research is based on the theory of postcolonialism, stylistic, iconographic, biographical and comparative-historical methods are applied. **The scientific novelty** lies in the fact that for the first time, against the background of three Asian countries (Taiwan, Singapore, the Philippines), the development of a post-colonial cultural policy strategy and the functioning of museums, galleries, and other types of artistic organisations were examined. **Conclusions.** As a result of the comparative analysis, it was found that all the above-mentioned states have a common problem of the primary multiculturalism of societies, which, together with the experience of colonial dependence, led to the hybridisation of culture. Their museums and galleries are in close interaction with the state and are interdisciplinary centres of knowledge. The art of the indigenous population is a priority in terms of study and exposure, but the art of the ex-colonizers has not completely disappeared from the exhibition halls. Each of the countries builds its own special type of cultural relations with the former occupier. The research is useful practical training for art historians, especially museum workers, cultural managers, as well as for civil servants in the field of culture, historians, political scientists.

**Keywords:** postcolonialism, identity, Asia, cultural nationalism, indigenous art, museum, gallery.

Актуальність дослідження. Важливого значення набуває розробка нової культурної політики післявоєнної України, яка має вирішити питання репрезентації мистецтва російської художньої школи, що входить до колекцій українських музеїв, а також з'ясувати характер (чи відсутність) відносин з країною-агресором у сфері культури.

Дослідження музейно-галерейної діяльності Тайваню, Сінгапуру, Філіппін є надзвичайно корисним з точки зору одержаного досвіду зазначеними країнами, перед якими постав ще складніший, ніж в Україні, комплекс проблем, дотичних до культурного самовизначення нації, а саме: велика кількість етносів, народів, що проживають в межах однієї держави, неможливість створення гомогенного культурно-мистецького середовища; руйнівний вплив з боку колонізаторів. До того ж, достатній проміжок часу відділяє від здобуття незалежності цими країнами, щоб ґрунтовно проаналізувати їхні досягнення і помилки нинішньої культурної співпраці з колишнім агресором.

Актуальність дослідження полягає у зверненні до застосування постколоніальної теорії для вивчення культурної пам'яті, вдаючись до розгляду концептуальних особливостей музейно-галерейної діяльності інституцій державної та приватної форм власності. В українській історіографії наявні наукові праці із розробкою постколоніальної теорії, що стосувалися, здебільшого, літератури та історії, а не мистецтва та музейної діяльності. Поза тим, звернення до вивчення культурно-мистецьких процесів в країнах Азії є даниною сучасності, адже ці регіони мають величезний потенціал для зміни балансу сил на глобальному арт-ринку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Зазвичай, поняття націоналізму поєднує в собі культурну та політичну складові. Більшість видатних дослідників, зокрема впливовий американський філософ Ганс Кох, сходяться на думці, що культура за даних умов підпорядковується політиці, тобто звернення до культури є способом досягнення політичної мети. Так, для Ернеста Гелнера культура — це лише епіфеномен, «хибна свідомість... яку навряд чи потрібно аналізувати...» [7, 124]. Зі свого боку, Ерік Гобсбаум і Терренс Рейнджер припускають, що національні традиції «винайдені» елітами, стурбованими легітимізацією державної влади [10, 3]. Дещо схожу характеристику націоналізму можна знайти в працях багатьох інших поважних вчених (Е. Гідденс, Д. Лейтін, Ч. Тіллі).

Справжній прорив у становленні постколоніалізму як окремого підходу, спершу в літературознавстві, зробила книга Едварда Саїда «Культура й імперіалізм», в якій він, розглядаючи взаємопов'язаність культури й імперіалізму, вживає словосполучення «неминулість минулого», наголошуючи, що «звернення до минулого — одна з найпоширеніших стратегій інтерпретації теперішнього» [1, 37].

Національна згуртованість залежить від культурного об'єднання та наявності спільних спогадів, уявлень про минуле. Бенедикт Андерсон говорить про здатність долати забуття як про одну з основоположних рис нації [2, 195]. Вона, за Ентоні Смітом, є групою, члени якої плекають спільні міфи, спогади, символи, вартості і традиції, створюють і поширюють характерну публічну культуру й дотримуються спільних цінностей і спільних законів [17, 27].

Особливо важливим є питання культурного націоналізму для держав, які тривалий час перебували під колоніальним гнітом колишніх імперій. Отже, Фредерік Барнард тлумачить слова німецького філософа Йоганна-Готфріда Гердера у такому розумінні: будь-яка імперія забезпечує свою життєздатність за допомогою реалізації типових репресивних практик, однією з яких є фальсифікація культурної пам'яті місцевого населення на окупованих територіях [3, 12]. Вкрай важка ситуація складалась в тих колонізованих країнах, які в різний час перебували під протекторатом різних імперій. Втім, Мирослав Грох впевнений, що долучившись до деколонізаційного процесу, ці країни відразу ж знайшли в собі сили, терпіння та натхнення відновити історичну справедливість, культурну пам'ять і розробити таку культурну політику, ефективність якої дозволить з гідністю заявити про себе у відповідному регіоні та світі [11, 9-13].

Музеї відіграють націєтворчу роль, продукуючи та поширюючи наративи про націю, що віддзеркалюють сутність національної ідентичності, єдності та гідності. Музеї та галереї сприяють легітимізації національних прагнень культурних спільнот. У цьому контексті доцільно згадати про фундаментальне за своїм змістом есе Керол Дункан з даної теми, в якому вона звертає увагу на «політичну корисність» художніх музеїв [5, 92], які вона влучно описує як «потужні машини, що визначають ідентичність» [там само, 101].

Таким чином, метою статті є визначення проблематики та шляхів формування

національно-культурної ідентичності в постколоніальних країнах Азії крізь призму їхньої музейно-галерейної діяльності.

Виклад основного матеріалу. До сьогодні статус Тайваню, який, до речі, активно підтримує Україну у війні проти Росії, є невизначеним з точки зору міжнародного права. Жителі острова вважають себе тайванським народом, що має право на політичну незалежність. З іншого боку, Китай розглядає Тайвань як одну зі своїх провінцій. Слід зауважити, що де-факто більшість держав визнають Тайвань як суверенну державу, але де-юре дипломатичні відносини встановили лише до двох десятків держав.

Обставини, у яких опинився Тайвань, справді вимагають глибокого й далекоглядного підходу до формування культурної політики, тобто пошуку інструментів вираження змісту тайванського культурного націоналізму. Перш ніж розглянути питання, потрібно взяти до уваги, що з 1683 по 1895 рр. Тайванем управляла китайська династія Цін, а японська окупація острова (як наслідок перемоги Японії в Першій китайсько-японській війні) тривала з 1895 по 1945 рр.

Період японської окупації тайванці охарактеризовують найчастіше з точки зору економічної експлуатації острова, опускаючи деталі про випадки жорстокого поводження з місцевими жителями. Японці розглядали Тайвань, в першу чергу, як сировинну базу, тому у збудованих ними виставкових залах представлялися передусім місцеві товари, робився акцент на природних ресурсах, що втілювалося також в розведенні ботанічних садів. Японська окупаційна влада відкривала освітні центри, регіональні (красназвчі) музеї.

Слід вважати, що рушійні зміни в усвідомленні тайванської народності розпочалися з 1981 р., коли було засновано Раду з культурних питань [4, 67], яка почала ретельно вивчати місцеву культуру — місцеві художні ремесла та фольклор. Один з перших музеїв нового типу був присвячений кераміці. Протягом наступних десятиліть відкрилися сотні регіональних та приватних музеїв, що діяли за трьома ключовими напрямками: деяпонізація, декитайзація, тайванізація.

Поняття тайванізації тісно пов'язане з питанням культурного націоналізму «bentuhua» («bentu» з тайванської — «ця земля») [14, 18]: одна група представників якого виступала за збереження артефактів китайських переселенців та японських колонізаторів, що лягло б в теоретичну основу унікальності тайванської культури, а інша

група наполягала на дослідженні мистецтва корінного населення Тайваню, адже вони є предками австронезійських племен, які першими заселили острів. З огляду на це впродовж 1990-х рр. було проведено безліч художніх виставок про Тайвань, що охоплювали часовий проміжок від доісторичних часів до сьогодення.

Тайбейський музей образотворчого мистецтва є найбільш відомим тайванським музеєм, який відіграв ключову роль у формуванні національної ідентичності тайванців як всередині країни, так і за кордоном. На прикладі кількох монографічних виставок за участю згаданого музею можна прослідкувати тайвансько-китайські відносини у сфері культури.

У 2009 р. та 2011 р. Тайбейський музей образотворчого мистецтва презентував дві монографічні виставки сучасних китайських художників, що є доказом підтримки та розвитку двосторонніх зв'язків шляхом застосування важелів «м'якої сили». Тайванські куратори не випадково обрали художників Цяя Го-Цяна та Ай Вейвея, оскільки, обидва народилися в Китаї, але значний час проживали у західних демократичних державах.

Виставка Цяя Го-Цяна під назвою «Hanging Out in the Museum» (2009), що складалася з великих інсталяцій, відео, малюнків, виконаних порошком та у змішаній техніці, була однією з наймасштабніших та найдорожчих, які коли-небудь були організовані Тайбейським музеєм образотворчого мистецтва. Твори, майже всі прийняті політичним контекстом, були втілені у високохудожніх мистецьких формах, серед яких: інсталяція «The Rent Collection Courtyard» (сучасна інтерпретація так званих досягнень китайського комунізму), серія малюнків «Day and Night» (художнє переосмислення фізичного та психологічного стану життя пересічного тайванця), скульптурна інсталяція «Strait» (звернення до образу Тайванської протоки як до Берлінської стіни між Китаєм і Тайванем).

Інша виставка під назвою «Ai Weiwei: Absent» (2011) була значно скромнішою за масштабом, але не менш значущою і показовою за змістом. До неї увійшли роботи в змішаній техніці, інсталяції, фотографії та відео. Художник Ай Вейвей — соціальний активіст, що неодноразово виступав з критикою на адресу китайського уряду про порушення прав людини та корупцію [15, 69]. Провідним твором виступила монументальна інсталяція під назвою «Forever Bicycles» із

сотень велосипедів китайської компанії, міцно поєднаних між собою, що символізує через ілюзію руху масове виробництво та обмеження свободи китайців у повсякденному житті.

Важливо знати, що ці та інші, здавалося б, невідгдані в ідеологічному сенсі для Китаю, подібні виставки завжди ініційовані та схвалені офіційними колами обох сторін, тобто демократичний Тайвань є культурно-мистецьким майданчиком для авторитарного Китаю, і навпаки. Єдине, на чому слід обов'язково наголосити — формулювання назв виставок і анотацій до них зазвичай китайськими музейними представниками на своїх локаціях можуть змінюватися відповідно до їхнього суспільно-історичного дискурсу. Чому Тайбей погоджується на це? Відповідь очевидна: будучи, водночас, фінансово багатим і дипломатично «бідним», Тайвань працює над такою програмою стратегічної міжнародної комунікації, щоб зосереджувати увагу світу на собі, викликати симпатію до своїх досягнень демократії та співчуття до складного політичного становища.

Сінгапур за свою історію був частиною багатьох імперій. З дозволу Джохарського султанату в 1819 р. він був торговим пунктом Ост-Індської компанії. Британці здобули повну владу над островом в 1824 р. Під час Другої світової війни його захопили японці, але опісля він знову став британським. У 1963 р. була спроба об'єднатися з Малайською Федерацією, яка не увінчалася успіхом через розбіжності в поглядах щодо поняття малайської нації, тому Сінгапур підписав акт про державну незалежність у 1965 р.

Здійснюючи активну торгівлю та займаючи вигідне географічне положення, Сінгапур приваблював до себе мігрантів (передусім, китайців та індійців). Британці ж підтримували ідею етнічного плюралізму та релігійного різноманіття. Станом на сьогодні англомовні китайські сінгапурці займають домінуюче становище в уряді та бізнесі [6], а друга за чисельністю етнічна група — малайські сінгапурці — в менш привілейованому становищі.

Залишки британського колоніалізму (пам'ятники видатним англійцям, георгіанський стиль в архітектурі, відданість принципам ринкової економіки) ще й досі наявні в Сінгапурі. І пов'язано це, безсумнівно, зі сприйняттям сінгапурцями свого минулого та із захватом стосовно свого економічного зростання нині. Так, наприклад, один з представників політичної еліти Томмі Кох, обмірковуючи наслідки англійського

панування, заявив: «60% — це добре, а 40% — погано» [6].

Мультикультурність як головна ознака населення Сінгапуру кинула виклик формуванню національної, етнокультурної ідентичності, що відбулося у кілька етапів. Спочатку органи влади згуртували людей навколо ідеї соціально-економічної реорганізації держави (розвиток економіки, політична стабільність). Другий етап розпочався наприкінці 1980-х рр. з розробки «Спільних цінностей» — ідеології, що базувалася на азійському дискурсі та була покликана побудувати міцні ієрархічні зв'язки в суспільстві. Серед головних принципів були такі: нація важливіша за спільноту, а суспільство — за особу; сім'я — ключова ланка суспільства; особа може розраховувати на підтримку та свободу з боку спільноти; консенсус, а не конфлікт; расова та релігійна гармонія.

Прийняття «Спільних цінностей» активізувало творче життя в Сінгапурі. Збільшилася кількість художників, які почали працювати з різними видами мистецтва: декоративно-прикладне мистецтво, скульптура, живопис, графіка, перформанс. Кінець 1980-х рр. був цікавим появою прогресивного мистецького руху та резиденції «The Artists' Village», заснованої сучасним сінгапурським художником Тан Да Ву, який збирав навколо себе художників-новаторів, таких, як: Аманда Хен, Чнг Сок Тін і Лі Вен. Складна багатогранна робота учасників «The Artists' Village» утвердила становлення нового покоління місцевих інсталяційних та мультимедійних художників. Більшість з них здобули освіту в Західній Європі (зокрема, у Великій Британії) та інтегрували свої знання у вивчення і репрезентацію Сінгапуру.

Втім, унікальним художнім регіональним явищем, притаманним Сінгапуру, є мистецтво Наньян або школа Наньян, яскравими представниками якої були сінгапурські художники китайського походження, що поєднували у своїй творчості стилі та техніки китайських традицій і Паризької школи. До плеяди найвідоміших митців-засновників школи Наньян, що зображували екзотику та неспішне сільське життя, належать: Лю Кан, Чен Чонг Сві, Чень Вень Сі, Чонг Су Піенг, Жоржет Чен. Слово «Nanyang» з китайської перекладається як «Південні моря» [18], тобто це морський регіон південніше Китаю, куди входить не лише Сінгапур, а й Малайзія, Індонезія, Філіппіни, проте саме Сінгапур наполягає на своїй виключній ролі в розвитку даного

художнього руху, оскільки митці консолідувалися навколо Наньянської Академії образотворчого мистецтва в Сінгапурі.

Насамкінець, слід сфокусувати увагу на Національній галереї Сінгапуру, що відіграє визначальну роль у позиціонуванні досліджуваного міста-держави як важливого перехрестя культур на світовій арені візуального мистецтва. Національна галерея Сінгапуру, відкрита для відвідувачів у 2015 р., є передовою державною художньою інституцією, яка володіє найбільшою публічною колекцією мистецтва Сінгапуру та Південно-Східної Азії, що датується XIX-XX ст. і сьогодні, а також широко взаємодіє із сінгапурськими науковими центрами та міжнародними художніми інституціями.

Вельми цікавим є той факт, що Національна галерея Сінгапуру та Британська галерея Тейт мають сміливість заирати назад у спільне минуле у форматі обопільних проєктів на кшталт «Artist and Empire: Facing Britain's Imperial Past» у Лондоні та «Artist and Empire: (En)countering Colonial Legacies» у Сінгапурі [16]. Лондонська експозиція була побудована за хронологічним принципом і представляла історичні твори мистецтва й етнографічні матеріали, що були створені чи придбані за часів імперії. Натомість сінгапурська виставка-відповідь була реакцією сучасних місцевих митців на «біографічні» твори імперії.

Отже, тип відносин, що склався у культурній сфері між Сінгапуром та Великою Британією можна охарактеризувати як союзництво, більш тісна співпраця, ніж просто партнерство. До того ж, культурно-мистецькі зв'язки тісно переплітаються з іншими сферами діяльності. І що найважливіше: це союзництво не є декларативним, як це часто буває в інших держав по факту, а навпаки — це рівноправний діалог, що подекуди навіть може бути зухвалим з боку Сінгапуру та збагненним з боку англійців.

Понад 350 років для Філіппін позначені колоніальним гнітом. З 1565 р. до 1898 р. Філіппіни перебували в іспанському колоніальному володінні. Після перемоги в Іспансько-американській війні США анексували Філіппіни та визнавали країну своєю територією до 1946 р. [13, 3]. Як іспанські, так і американські колонізатори здійснювали різочий вплив на розвиток філіппінської культури, пригнічуючи національне самовизначення. Це призвело до формування «колоніальної ментальності», що, на думку деяких народознавців, є внутрішнім

гнобленням філіппінців самих себе, за якого вони відчують абсолютну прихильність до всього західного — європейського чи американського — та відмовляються від усього філіппінського [там само, 15]. Спробуємо дізнатися, чи немає в цьому перебільшення, проаналізувавши мистецьке середовище Філіппін та музеологічні підходи до його висвітлення.

Іспанія насаджувала християнство філіппінцям протягом усього свого колоніального правління, запевняючи, що це вбереже їх від природних лих. У протилежному випадку остров'яни піддавалися жорстоким покаранням. Відтак, на Філіппінах сформувалися дві групи населення: нехристиянізовані племена та філіппінці-християни. Нехристиянізовані племена (нащадки австронезійців) відмовлялися жити в містах, збудованих колонізаторами, та дотримуватися їхніх законів, тому, як і сотні років потому, вони і сьогодні проживають у віддалених краях дикої природи. Логічно, подальша мова піде здебільшого про філіппінців-християн.

У Національному музеї образотворчого мистецтва Філіппін є постійно діюча невелика експозиція християнського мистецтва XVII – XIX ст., а також в його стінах час від часу відбуваються виставки сакрального мистецтва зі значно більшою кількістю експонатів та за участю інших партнерів-колекціонерів. Слід додати, що існує велика проблема, пов'язана з провенансом даних творів (дерев'яні статуї, ікони, картини, гравюри), оскільки вони здебільшого походять з приватних колекцій, куди потрапляли з антикварних ринків або в якості подарунків [12, 3]. Заслуговує на увагу те, що художники, народжені на Філіппінах (навіть від змішаних шлюбів корінного населення з іспанцями, португальцями чи китайцями), одержують особливого наголосу на виставках християнського мистецтва в Манілі.

У свою чергу, американці пішли іншим шляхом: створили розгалужену систему освітніх закладів, щоб у такий спосіб прищепити філіппінцям ціннісні орієнтири англосаксонського світу, адже колонізатори переконували, що лише через вестернізацію Філіппіни могли досягти прогресу. Сьогодні філіппінці чудово переосмислили просвітницький підхід США до їх перевиховання у далекому минулому, тому трансформували його на свою користь, максимально наситивши історію мистецтва Філіппін конкретними іменами національних героїв. Так, наприклад, у Національному музеї

образотворчого мистецтва Філіппін є окремий зал, присвячений поету, письменнику, лікарю та державному діячу Хосе Рісало, який, окрім іншого, був і живописцем. Також в залі експонуються портрети Рісала, виконані відомими філіппінськими митцями початку та середини ХХ ст.

Більше того, приваблює погляд зал портретного живопису 1903-1960-х рр., центральною фігурою якого є Фернандо Аморсоло — його першим в історії визнали національним художником Філіппін [8]. Також, Аморсоло одним з перших вдався до застосування імпресіоністичних прийомів, що стало «вагомим внеском не лише у філіппінське мистецтво, а й в розуміння філіппінцями себе, своєї ідентичності» [9]. Нарешті, оскільки довгий час сфера мистецтва була недоступною для жінок-художниць, музей, відповідно часу, виділив експозиційні зали для показу творчих здобутків місцевих талановитих жінок.

Цікавим досвідом співпраці колишньої колонії та колишньої метрополії є діяльність Музею мистецтва Пінто («*rinto*» з філіппінської — «двері»), що розташований в історичному паломницькому місті Антіполо неподалік Маніли. Метою виставкових проєктів даного музею є дослідження окупаційного впливу на розвиток мистецтва Філіппін крізь призму мистецтва модернізму. Найважливішим є те, що Музей мистецтва Пінто посприяв появі дочірньої фундації Пінто Інтернешнл у Нью-Йорку, що займається промоцією провідних сучасних художників Філіппін та збільшує кількість поціновувачів їхніх мистецьких практик у світі.

Таким чином, філіппінцям вдалося позбутися своєї «колоніальної ментальності», що відбулося внаслідок ревізії культурних цінностей місцевого населення та позбавлення комплексу меншовартості. Поєднання місцевих традицій та мистецьких практик колонізаторів породило якісно новий феномен культурного націоналізму та самодостатньої острівної ідентичності.

Помітно, що Філіппіни віддають перевагу співпраці зі США, аніж з Іспанією. Імовірно, це пояснюється статусом наддержави США та їхньою активною діяльністю в Азійсько-Тихоокеанському регіоні, що закономірно проявляється в низці преференцій для Філіппін. Філіппінці ефективно користуються цими благами, однак воліють залишатися на безпечній відстані.

Висновки. В результаті порівняльного аналізу було виявлено такі спільні для всіх досліджуваних держав аспекти конструювання

культурної пам'яті, як:

— проблема первинної мультикультурності суспільств разом з болісним досвідом колоніальної залежності призводить до неминучої гібридизації культури, яка, втім, має скоріше позитивний, аніж негативний ефект;

— музеї та галереї у своїй діяльності перебувають у тісній взаємодії з державою, а також перетворюються на міжгалузеві науково-освітні центри;

— мистецтво корінного населення є пріоритетним з точки зору вивчення та експонування. Водночас, мистецтво колонізаторів піддається ґрунтовному переосмисленню та повністю не зникає з виставкових залів;

— сприяння та підтримка творчості жінок-художниць;

— інтенсивна робота, пов'язана з виходом та репрезентацією деколонізованого мистецтва на міжнародній арені.

Відмінності у формуванні національно-культурної ідентичності кожної держави полягають у різних типах відносин з колишніми колонізаторами, що склалися після 1960-х рр.: мирне співіснування (Тайвань і Китай), міцне союзництво (Сінгапур і Велика Британія), преференційне партнерство (Філіппіни і США).

### Література

1. Саїд Е. Культура й імперіалізм. Київ : Критика, 2007. 608 с.
2. Anderson B. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism.* London-New York : Verso, 2006. 240 p.
3. Barnard F. *Herder on Nationality, Humanity and History.* Montreal and Kingston : McGill-Queen's University Press, 2003. 185 p.
4. Chang Y.-T. *Cultural Policies and Museum Development in Taiwan. Museum International. Museums and cultural policy.* 2006. Vol. LVIII, no. 4. 232. P. 64–68.
5. Duncan C. *Art Museums and the Ritual of Citizenship. Poetics and Politics of Representation : Conference Book, Washington, 26–28 September 1988.* Washington, 1990. P. 89–102.
6. Dziedzic S. *Singapore's quarrel over colonialism. The Interpreter.* URL: <https://www.lowyinstitute.org/the-interpreter/singapore-s-quarrel-over-colonialism> (date of access: 07.06.2023).
7. Gellner E. *Nations and Nationalism.* Hoboken : Blackwell Publishing Ltd, 2006. 208 p.
8. Guillermo A. G. *The History and Current Situation of Modern Art in the Philippines.* URL: [https://www.jpff.go.jp/j/publish/asia\\_exhibition\\_history/pdf/](https://www.jpff.go.jp/j/publish/asia_exhibition_history/pdf/) 15\_ Symposium-

1994\_Potential\_ENG\_Handout\_2.pdf (date of access: 10.06.2023).

9. Hallman T. *Pioneers of Philippine Art: Luna, Amorsolo, Zóbel*. URL: [https://web.archive.org/web/20120220101833/http://www.asianart.org/documents/AAMPoPAPRFINAL\\_000.pdf](https://web.archive.org/web/20120220101833/http://www.asianart.org/documents/AAMPoPAPRFINAL_000.pdf) (date of access: 14.06.2023).

10. Hobsbawm E., Ranger T. *The Invention of Tradition*. Cambridge : Cambridge University Press, 1983. 320 p.

11. Hroch M. *Social Preconditions of National Revival in Europe: A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations*. New York : Columbia University Press, 2000. 117 p.

12. Javellana R. B. *The Philippine Colonial Tradition of Sacred Art*. Manila : Art History and Conservation Publication Series of National Museum of the Philippines, 2020. 89 p.

13. Mateo F. V. *Challenging Filipino Colonial Mentality with Philippine Art* : thesis submitted for the degree of Master of Arts in International Studies. San Francisco, 2016. 80 p.

14. McIntyre S. *Imagining Taiwan: The Making and the Museological Representation of Art in Taiwan's Quest for Identity (1987-2010)* : thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy. Canberra, 2012. 516 p.

15. McIntyre S. *The Art of Diplomacy: The Role of Exhibitions in the Development of Taiwan–China Relations*. *Journal of Curatorial Studies*. 2015. Vol. 4, no. 1. P. 57–77.

16. Raja A. *Empire Strikes Back: “Artist and Empire: (En)countering Colonial Legacies”*. *Arts Equator*. URL: <https://artsequator.com/artist-empire/> (date of access: 13.06.2023).

17. Smith A. *National Identity*. Harmondsworth : Penguin, 1991. 227 p.

18. Yeo A., Kong Chian L. *Singapore Art, Nanyang Style*. *BiblioAsia*. URL: [https://biblioasia.nlb.gov.sg/files/pdf/vol-2/issue-1/v2-issue1\\_Nanyang Style.pdf](https://biblioasia.nlb.gov.sg/files/pdf/vol-2/issue-1/v2-issue1_Nanyang Style.pdf) (date of access: 12.06.2023).

### References

1. Said, E. (2007). *Kultura y imperialism. Culture and Imperialism*. Krytyka. (Oryhinal opublikovano 1993 r.) [in Ukrainian].

2. Anderson, B. (2006). *Imagined Communities Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso. (Original work published 1983) [in English].

3. Barnard, F. (2003). *Herder on Nationality, Humanity and History*. McGill-Queen's University Press [in English].

4. Chang, Y.-T. (2006). *Cultural Policies and Museum Development in Taiwan*. *Museum International. Museums and cultural policy*, LVIII(4 / 232), 64–68 [in English].

5. Duncan, C. (1990). *Art Museums and the Ritual of Citizenship. Poetics and Politics of Representation* (с. 89–102). Smithsonian Institution Press [in English].

6. Dziedzic, S. (2020, 12 February). *Singapore's quarrel over colonialism. TheInterpreter*. URL:

<https://www.lowyinstitute.org/the-interpreter/singapore-s-quarrel-over-colonialism> [in English].

7. Gellner, E. (2006). *Nations and Nationalism*. Blackwell Publishing Ltd. (Original work published 1983) [in English].

8. Guillermo, A. G. (b. d.). *The History and Current Situation of Modern Art in the Philippines*. URL:

[https://www.jpf.go.jp/j/publish/asia\\_exhibition\\_history/pdf/15\\_Symposium-1994\\_Potential\\_ENG\\_Handout\\_2.pdf](https://www.jpf.go.jp/j/publish/asia_exhibition_history/pdf/15_Symposium-1994_Potential_ENG_Handout_2.pdf) [in English].

9. Hallman, T. (b. d.). *Pioneers of Philippine Art: Luna, Amorsolo, Zóbel*. URL: [https://web.archive.org/web/20120220101833/http://www.asianart.org/documents/AAMPoPAPRFINAL\\_000.pdf](https://web.archive.org/web/20120220101833/http://www.asianart.org/documents/AAMPoPAPRFINAL_000.pdf) [in English].

10. Hobsbawm, E. & Ranger, T. (1983). *The Invention of Tradition*. Cambridge University Press [in English].

11. Hroch, M. (2000). *Social Preconditions of National Revival in Europe: A Comparative Analysis of the Social Composition of Patriotic Groups among the Smaller European Nations*. Columbia University Press. (Original work published 1985) [in English].

12. Javellana, R. B. (2020). *The Philippine Colonial Tradition of Sacred Art*. Art History and Conservation Publication Series of National Museum of the Philippines [in English].

13. Mateo, F. V. (2016). *Challenging Filipino Colonial Mentality with Philippine Art* (Publication № 196) [thesis submitted for the degree of Master of Arts in International Studies, University of San Francisco]. Gleeson Library | Geschke Center [in English].

14. McIntyre, S. (2012). *Imagining Taiwan: The Making and the Museological Representation of Art in Taiwan's Quest for Identity (1987-2010)* [thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, Research School of Arts and Humanities Australian National University]. The Library of Australian National University [in English].

15. McIntyre, S. (2015). *The Art of Diplomacy: The Role of Exhibitions in the Development of Taiwan–China Relations*. *Journal of Curatorial Studies*, 4(1), 57–77 [in English].

16. Raja, A. (2017, 22 February). *Empire Strikes Back: “Artist and Empire: (En)countering Colonial Legacies”*. *Arts Equator*. URL: <https://artsequator.com/artist-empire/> [in English].

17. Smith, A. (1991). *National Identity*. Penguin [in English].

18. Yeo, A. & Kong Chian, L. (b. d.). *Singapore Art, Nanyang Style*. *BiblioAsia*. URL: [https://biblioasia.nlb.gov.sg/files/pdf/vol-2/issue-1/v2-issue1\\_NanyangStyle.pdf](https://biblioasia.nlb.gov.sg/files/pdf/vol-2/issue-1/v2-issue1_NanyangStyle.pdf) [in English].

Стаття надійшла до редакції 04.10.2023  
Отримано після доопрацювання 09.11.2023  
Прийнято до друку 17.11.2023

УДК 745 (477)

**Цитування:**

Денисюк Ж. З. Проекції творів українського авангарду в дизайні брендів патріотичних аксесуарів. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 47–52.

Denysiyuk Zh. (2023). Projections of the Works of the Ukrainian Avant-Garde in the Design of Brands of Patriotic Accessories. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 44, 47–52 [in Ukrainian].

*Денисюк Жанна Захарівна,  
доктор культурології, доцент,  
в.о. проректора з наукової роботи  
та міжнародних зв'язків  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0003-0833-2993>  
ResearcherID: <http://www.researcherid.com/rid/G-9549-2019>*

## ПРОЄКЦІЇ ТВОРІВ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ В ДИЗАЙНІ БРЕНДІВ ПАТРІОТИЧНИХ АКСЕСУАРІВ

**Мета статті** – дослідити використання художніх графічних зображень творів образотворчого мистецтва авангардного напрямку у принтах аксесуарів патріотичних брендів, зокрема хустин. **Методологія** дослідження передбачає використання системного підходу, а також сукупності наукових методів: аналітичного, синтетичного, мистецтвознавчого, історико-культурологічного, семантичного, що дозволить комплексно розглянути означену проблематику з метою отримання обґрунтованих результатів дослідження. **Наукова новизна** роботи полягає в актуалізації сучасного використання зображень художніх творів представників українського авангарду на принтованих зображеннях таких патріотичних аксесуарів, як хустини, які набувають популярності на сучасному етапі. **Висновки.** Підсумовуючи, зазначимо, що використання зображень художніх картин українських авангардистів як принтів на сучасних аксесуарах патріотичного спрямування, зокрема хустинах, виробництво яких набуває особливої популярності на хвилі національно-патріотичного піднесення, слугує не лише модним брендом та засобом індивідуального самовираження, а й формою репрезентації національно-культурної ідентичності із використанням культурних артефактів, засобом популяризації мистецької спадщини українських митців. Використання принтів художніх авторських робіт на предметах сучасного одягу поруч із більш поширеною традицією вишиваного одягу є сучасною формою культурно-мистецької, ціннісної репрезентації української культури, яка до того ж, підсилює функції символічного означення сучасного соціуму й актуалізує набутки національної культури.

**Ключові слова:** художні твори українського авангарду, бренд одягу, аксесуари, хустки, патріотичний одяг, принт, національно-культурна ідентичність.

*Denysiyuk Zhanna, D.Sc. in Cultural Studies, Associate Professor, Acting Vice-Rector for Scientific Work and International Relations, National Academy of Culture and Arts Management*

### **Projections of the Works of the Ukrainian Avant-Garde in the Design of Brands of Patriotic Accessories**

**The purpose of the article** is to investigate the use of artistic graphic images of avant-garde works of fine art in the prints of patriotic brands' accessories, in particular, scarves. **The research methodology** involves the use of a systematic approach, as well as a set of scientific methods: analytical, synthetic, art history, historical and cultural, semantic, which allow a comprehensive consideration of the given problem in order to obtain substantiated research results. **The scientific novelty** of the work consists in the actualisation of the modern use of images of artistic works of representatives of the Ukrainian avant-garde on printed images of such patriotic accessories as scarves, which are gaining popularity at the modern stage. **Conclusions.** Summarising, we note that the use of images of artistic paintings by Ukrainian avant-garde artists as prints on modern patriotic accessories, in particular scarves, the production of which is gaining increasing popularity in the wake of national-patriotic uplift, serves not only as a fashionable brand and a means of individual expression, but also as a form of representation of national cultural identity with the use of cultural artefacts, a means of popularising the artistic heritage of Ukrainian artists. The use of prints of author's works of art on items of modern clothing next to the more widespread tradition of embroidered clothing is a modern form of cultural and artistic, value representation of Ukrainian culture, which, in addition, strengthens the functions of symbolic meaning of modern society and actualising the achievements of national culture.

**Keywords:** works of art of the Ukrainian avant-garde, clothing brand, accessories, scarves, patriotic clothing, print, national and cultural identity.

Актуальність теми дослідження. Сучасні тенденції у творенні художніх образів дизайну одягу, прикрас, аксесуарів характеризуються неодмінним зверненням до вже існуючих набутоків, найчастіше етнокультури, інтерпретацій народного мистецтва. Саме цей факт в останні роки підкреслює вираження національно-культурної ідентичності і слугує своєрідним маркером актуалізації української культури та її цінностей, патріотизму тощо. Але разом з тим, все частіше спостерігається звернення й до професійної творчості українських митців, зокрема образотворчого мистецтва авангардного напрямку, що сформувало своєрідну художньо-образну стилістику, глибоку за своїми знаково-символічними, естетичними вимірами. Відтак різного роду цитації, інтерпретації та запозичення в загальних принципах художньо-мистецького, дизайнерського конструювання предметів одягу та аксесуарів формують також певне неопостмодерне середовище сучасного культуротворення, популяризуючи при цьому українську культуру, творчість художників-авангардистів, представників народного мистецтва. Український художній авангард, поєднавши європейські новації з українською етнокультурною самобутністю, створив неповторний культурний феномен, що продовжує надихати митців своєю стилістикою, оригінальністю, світоглядно-ціннісним вираженням. Такі тенденції стають помітним явищем сучасної культури, що потребує осмислення в рідчизні сучасних культурно-мистецьких процесів.

Аналіз досліджень і публікацій. Науково-теоретичний дискурс мистецтва українського авангарду має доволі ґрунтовний корпус наукових праць, які висвітлюють історичні шляхи становлення, дослідження творчості окремих персоналій, аналіз художньо-стилістичних особливостей мистецтва авангарду, розгляд феномену авангарду в контексті культурно-мистецьких процесів відповідного періоду тощо. З досліджень останнього часу варто зазначити праці таких дослідників як Л.Волотко [2], А.Дубрівна [5], О.Коляструк [8], Л.Костюк [9], А.Новачук [9], О.Салата [13], Г.Скляренко [14], Н.Столярчук [15], Л.Турчак [16], П.Храпко [19], О.Чурсін [20], К.Шевчук [22] та ін. Дослідження теоретичного осмислення семіотики моди і дизайну, патріотичних принтів у конструюванні сучасного одягу та аксесуарів відомими брендами, звернення до етнічних мотивів знайшло відображення у наукових працях Н.Андрощук [1], В.Галудзіна-Горобець [3], О.Гараніна [4], М.Касьян [6], Ю.Половинчак [11], Ю.Романенко [12], Н.Хоми [17; 18]. Дизайн

сучасних аксесуарів, зокрема хустин, знаходився в полі досліджень М.Колосніченко, Н.Пшінки, К.Пашкевич, Н.Остапенко [7]; О.Лавренюк [7], А.Шаповал, Н.Остапенко, В.Смаженко [21].

Мета статті – дослідити використання художніх графічних зображень творів образотворчого мистецтва авангардного напрямку у принтах аксесуарів патріотичних брендів, зокрема хустин.

Виклад основного матеріалу. Серед сучасних предметів одягу і аксесуарів особливої популярності набули хустини, які почали активно використовуватися з означенням патріотичної символіки, будь-якої іншої, що стало виокремлюватися як дизайнерське явище. Простота форми дає можливість створення принтів, які можуть з точністю повторювати графічні зображення картин, комбінування окремих художніх елементів, символів, створюючи при цьому оригінальні і змістово наповнені вироби-твори. Так, вже існує чимало таких виробів різних українських брендів, що у якості принтів використовували картини українських та світових художників. Разом з тим, звертає на себе увагу використання принтів із творами художників-авангардистів, а також відповідна художня стилізація на теми творчості митців авангардного спрямування. Такі проєкції, як і цілому символічна репрезентація, за визначенням Ю.Половинчак, є важливою складовою самоінтерпретації національної спільноти в культурі, в продуктованих національними елітами смислах та ідеях Через символізацію учасники комунікації «прочитують» культуру один одного, визначають «своїх» та виокремлюють «інших»; культурні практики спільного переживання традицій, осмислення навколишнього світу і себе в ньому визначають самовіднесення людини до певної спільноти [11, 66].

Загалом, як відзначають дослідники, для хусткових виробів характерним є використання авангардного стилю, а також поєднання таких елементів з іншими стилями. Так, зокрема, в стилістиці декорування тканин та оздобленні одягу ще в перші десятиліття ХХ ст. спостерігалось поєднання народної образності з естетичними настановами модерну, які втілювали художники Василь Кричевський та Євмен Повстаний, а також інші майстри орнаменталістики і ручного друку. Синтез стилів і прийомів народного традиційного і нового професійного мистецтва дав вражаючий результат. В. Кричевський систематизував і оригінально трансформував українську орнаментику від часів трипільської культури до народної вибійки першої третини

XX ст. А інтерес до народного мистецтва привів професійних художників-авангардистів, серед яких – К. Малевич, О. Екстер, до співпраці з народними майстрами, що значною мірою посприяло активному розвитку вишивки, килимарства, вибійки та ін., а мотиви народного мистецтва, своєю чергою, активно впроваджувались у професійне мистецтво, збагачуючи його [7, 77]. Також вчені відзначають, що поруч із фольк-дизайном і розвитком народних традицій орнаментування хусток, дедалі актуальнішим стає арт-дизайн як стиль ексклюзивного одягу [7, 78]. У той же час, на думку О.Лавренюк, спостерігається тенденція дизайнерів аксесуарів до «надання їм додаткового змісту і художньо-естетичного навантаження. Це проявляється у перенесенні фрагментів або цілих живописних полотен і графічних творів на текстиль, а також у створенні нових, авторських композицій і сюжетів для їх відтворення на аксесуарах засобами художнього розпису, батику або цифрового друку» [10, 334].

Серед українських брендів, відомих репрезентацією художніх картин на сучасних хустках, є «Zitkani», що обрали своїм салогоном вислів «Життя і мистецтво ближчі, аніж часом нам здається». Спільно з Національним художнім вони колекцію хустин бренду, що представляє принтовані картини художників імпресіоністичного та авангардного спрямування, серед яких імена Ван Гога, Е.Дега, Е.Мунка, А. ван Дейка, О. Редона, О.Богомазова. музеєм України «Zitkani». Так, зокрема, серед творів з принтами робіт О.Богомазова, що увійшов до історії українського мистецтва як один з основоположників національного кубофутуризму, було обрано картини, що експонувалися в музеї на виставці 2019 р. «Олександр Богомазов: творча лабораторія»: «Натюрморт. Пляшки» (1915), «Похорон» (1920) та «Пілярі» (1926 – 27).



Рис. 1. Хустка бренду «Zitkani» за мотивами картини О.Богомазова «Похорон»

В описі до хустин наводяться слова митця про те, що Богомазов вважав, що мистецтво – це нескінченний ритм, а митець – його чутливий резонатор, який ловить його найменші імпульси і відображає їх на полотні. Саме тому глядач, дивлячись на картину, бачить не просто зображення, а й сприймає усі ті імпульси, відчуває хвилювання, яке відчував митець у момент творення. І саме тому на картинах Богомазова колір – не просто колір, лінія – не просто лінія, сюжет – не просто сюжет. Ми бачимо щось більше – бачимо окремих світ [23].

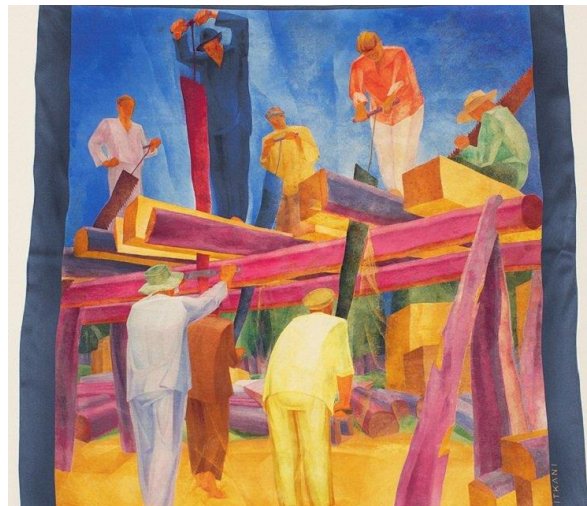


Рис. 2. Хустка бренду «Zitkani» за мотивами картини О.Богомазова «Пілярі»



Рис. 3. Хустка бренду «Zitkani» за мотивами картини О.Богомазова «Натюрморт. Пляшки»

Бренд одягу та аксесуарів OLIZ, спочатку спеціалізуючись на виробництві вантажних хустин, нині випустив низку колекцій, активно привертаючи увагу до проблем українського мистецтва та культурної спадщини. Серед колекцій, що пропагують твори авангардного мистецтва варто відзначити колекцію «Музейну», створену в колаборації з «Мистецьким Арсеналом», яка представляє, зокрема хустину «Супрематична

композиція 1», створену за мотивами ймовірної роботи К.Малевича

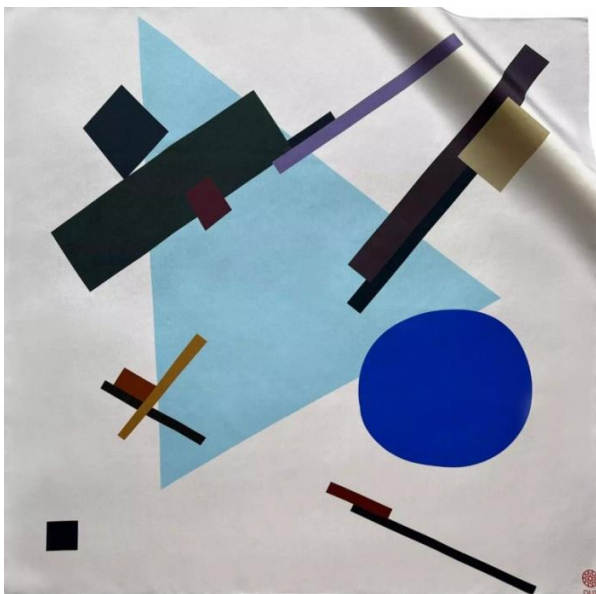


Рис.4. Хустка бренду OLIZ «Супрематична композиція 1» К.Малевича

Інший витвір, - це хустина із зображенням роботи О.Богомазова 1915 р. «Композиція», що являє собою яскраву абстракцію.

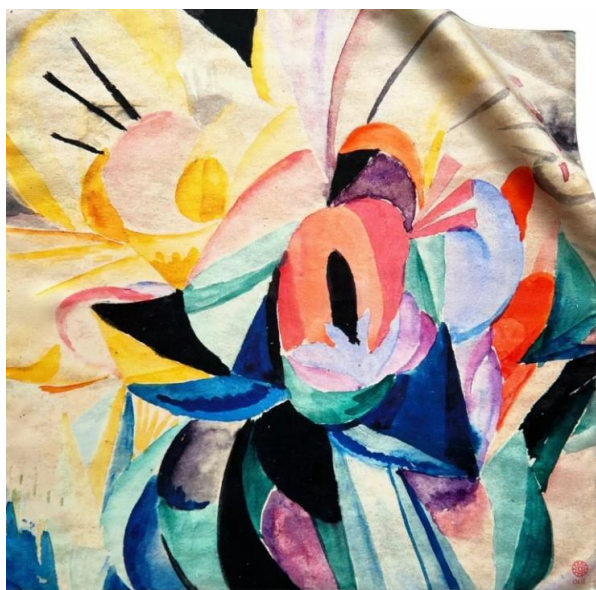


Рис.5. Хустка бренду OLIZ за мотивами картини О.Богомазова «Композиція»

Ще одна хустина виконана за мотивами картини О. Хвостенко-Хвостова, де за основу взято ескіз декорації до опери «Валькірія» Ріхарда Вагнера (тема Зіглінди), що відбулася в Українській Державній Столичній Опері у Харкові 1929 р. (нині – Харківський національний академічний театр опери та балету імені М. В. Лисенка).

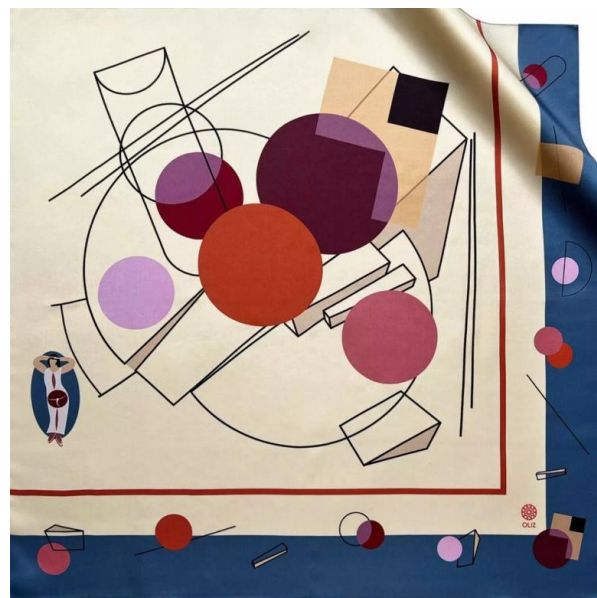


Рис.6. Хустка бренду OLIZ за мотивами ескізу декорацій О. Хвостенко-Хвостова



Рис.7. Хустка бренду OLIZ за мотивами роботи Г.Собачко-Шостак «Рожеві мрії»

Національний колорит і неповторність українського авангарду протягом всього періоду його розквіту сформувалася значно мірою завдяки щільній взаємодії з народним мистецтвом, яскраві представники якого надихали професійних художників-авангардистів. Так, зокрема, співпраця О. Екстер з Г. Собачко у артілі с. Скопці стала мистецьким тандемом, в якому обидві мисткині відкрились по-новому. У творах Г.Собачко поєднано квіткові мотиви з лінійними завитками, листками, абстрагованими пластичними формами [16, 222]. Одна з робіт Г.Собачко-Шостак «Рожеві

мрії» стала основою принту на хустині бренду OLIZ.

Наукова новизна роботи полягає в актуалізації сучасного використання зображень художніх творів представників українського авангарду на принтованих зображеннях таких патріотичних аксесуарів, як хустини, які набувають популярності на сучасному етапі.

Висновки. Підсумовуючи, зазначимо, що використання зображень художніх картин українських авангардистів як принтів на сучасних аксесуарах патріотичного спрямування, зокрема хустинах, виробництво яких набуває особливої популярності на хвилі національно-патріотичного піднесення, слугує не лише модним брендом та засобом індивідуального самовираження, а й формою репрезентації національно-культурної ідентичності із використанням культурних артефактів, засобом популяризації мистецької спадщини українських митців. Використання принтів художніх авторських робіт на предметах сучасного одягу поруч із більш поширеною традицією вишиваного одягу є сучасною формою культурно-мистецької, ціннісної репрезентації української культури, яка до того ж, підсилює функції символічного означення сучасного соціуму й актуалізує набутки національної культури.

### Література

1. Андрощук Н.Г. Інформаційно-семіотична парадигма моди. *Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. Наукові записки Рівненського державного гуманітарного університету*. Випуск 18. 2012. Том II. С. 173–177.
2. Волотко Л. Генезис українського мистецького авангарду. *Молодь і ринок*. 2018. №8 (163). С. 140–145.
3. Галудзіна-Горобець В. І. Історизм у дизайні одягу другої половини ХХ – початку ХХІ ст.: генеза, динаміка, стильові особливості: автореф. дис... канд. мист.: 17:00:07. Київ, 2019. 22 с.
4. Гараніна О.О. Адаптація трендів під час війни та вплив України на світову моду / О. Гараніна, В. Зіркевич. *Збірник тез доповідей VI Міжнародної науково-практичної конференції текстильних та феши-технологій KyivTex&Fashion, м. Київ, 20 жовтня 2022 року*. Київ : КНУТД, 2022. С. 91–92.
5. Дубрівна А. Особливості українського авангардного руху та його значення у формуванні абстрактного мистецтва України. *Вісник Львівської національної академії мистецтв*. 2017. № 31 С. 109 – 119.
6. Касьян М. Мотиви творчості Марії Приймаченко, реалізовані у візуальних практиках українських митців. *Студентський науковий вісник*. 2017. №41. С. 137–138.
7. Колосніченко М.В., Пшінка Н. М., Пашкевич К.Л., Остапенко Н.В. Авторські принти в дизайні хустково-шарфових виробів. *Art and Design*. 2019. №2. С. 74–86.
8. Коляструк О. Реукраїнізація авангардного мистецтва як процес ідентифікації української культурної спадщини. *Наукові записки ВДПУ імені Михайла Коцюбинського*. Серія: Історія. 2022. Вип. 40. С. 51–58.
9. Костюк Л. К., Новачук А. С. Українське авангардне малярство як предмет досліджень у вітчизняній історіографії. *Актуальні питання культурології: Альманах наукового товариства «Афіна» кафедри культурології та музеєзнавства*. Вип. 16 / За ред. проф. В.Г. Виткалова. Рівне: РДГУ, 2016. С. 185–190.
10. Лавренюк О. Мотиви творів образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва у дизайні сучасних аксесуарів. *Деміург: ідеї, технології, перспективи дизайну*. 2022. Том 5. № 2. С. 333–345.
11. Половинчак Ю. М. Символічна репрезентація громадянської ідентичності в інтерактивному інформаційному просторі. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*. 2016. № IV(18), I.: 109. С. 66–69.
12. Романенко Ю. В. Механізми символічної інтеракції в комунікаціях, політиці, мистецтві: візуально-аналітичний та соціосимволічний аспекти : монографія / Ю. В. Романенко, Л. О. Скідін; Класич. приват. ун-т (Запоріжжя). 2-ге вид., переробл., доповн. Київ : ДУІКТ, 2011. 301 с.
13. Салата О. Казимир Малевич в авангардних дискусіях 1928–1930 років. *Київські історичні студії: науковий журнал*. 2021. № 2 (13). С. 36–41.
14. Складенко Г. Авангард в Україні : обшири явища, етапи розвитку. *Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії: Зб. наук. пр.* Київ : ІМФЕ ім. М.Т. Рильського НАН України, 2009. Вип. 9. С. 318–322.
15. Столярчук Н. Український кубофутуризм: екстерівський варіант. *Науковий вісник Східноєвропейського національного університету імені Лесі Українки*. 2014. № 18. С. 134–140.
16. Турчак Л. Внесок Олександри Екстер у художню культуру України та світу. *Сучасне мистецтво*. 2021. Вип. 17. С. 219–228.
17. Хома Н.М. Патріотична мода чи мода на патріотизм: одяг як спосіб самоідентифікації. *Вісник Маріупольського державного університету*. Серія: Історія. Політологія: Збірник наукових праць. 2015. Вип. 12. С. 322–329.
18. Хома Н.В. Символізація політичної реальності: тіло й одяг як самоідентифікаційне вираження. *Політичні інститути та процеси*. 2016. № 1 С. 132–139.
19. Храпко П. Ю. «Естетична ідеологія» К. Малевича: спроба визначення поняття. *Гуманітарний часопис*. 2012. № 4. С. 39–45.
20. Чурсін О.В. Авангардні пошуки у сучасному пленерному живописі України. *Вісник ХДАДМ*. 2012. № 8. С. 124–131.

21. Шаповал А., Остапенко Н., Смаженко В. Дизайн-проекування хустково-шарфових виробів з використанням авторських робіт. Актуальні проблеми сучасного дизайну : збірник матеріалів Міжнародної науково-практичної конференції (20 квітня 2018 р., м. Київ) : у 2-х т. Київ : КНУТД, 2018. Т. 1. С. 261–264.

22. Шевчук К. Витоки та передумови формування авангардного мистецтва: естетико-філософський аналіз. *Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філософія» : науковий журнал*. Острог : Вид-во НаУОА, 2023. № 24. С. 15–20.

23. Zitkani [офіційний сайт]. URL: <https://zitkani.com/product/z015/> (дата звернення: жовтень 2023)

24. OLIZ [офіційний сайт]. URL: <https://oliz.com.ua/> (дата звернення: жовтень 2023)

### References

1. Androschuk, N. H. (2012). Informational and semiotic paradigm of fashion. Ukrainian culture: past, present, ways of development. *Scientific notes of the Rivne State Humanities University*, 18, II, 173–177 [in Ukrainian].

2. Volotko, L. (2018). Genesis of the Ukrainian artistic avant-garde. *Youth and the market*, 8 (163), 140–145 [in Ukrainian].

3. Haludzina-Horobets, V. I. (2019). Historicism in clothing design of the second half of the 20th – beginning of the 21st century: genesis, dynamics, stylistic features: autoref. thesis... candidate time: 17:00:07. Kyiv [in Ukrainian].

4. Haranina, O. O. (2022). Adaptation of trends during the war and Ukraine's influence on world fashion. Collection of abstracts of reports of the VI International scientific and practical conference of textile and fashion technologies KyivTex&Fashion, Kyiv, October 20, 2022. Kyiv: KNUTD, 91–92 [in Ukrainian].

5. Dubrivna, A. (2017). Peculiarities of the Ukrainian avant-garde movement and its importance in the formation of abstract art of Ukraine. *Bulletin of the Lviv National Academy of Arts*, 31, 109-119 [in Ukrainian].

6. Kasian, M. (2017). Motives of Maria Pryimachenko's creativity, realised in the visual practices of Ukrainian artists. *Student Scientific Bulletin*, 41, 137–138 [in Ukrainian].

7. Kolosnichenko, M. V., Pshinka, N. M., Pashkevych, K. L., Ostapenko, N. V. (2019). Author's prints in the design of handkerchief and scarf products. *Art and Design*, 2, 74–86 [in Ukrainian].

8. Koliastruk, O. (2022). Re-Ukrainisation of avant-garde art as a process of identification of Ukrainian cultural heritage. *Scientific notes of Mykhailo Kotsyubynskyi VDP*. Series: History, 40, 51–58 [in Ukrainian].

9. Kostyuk, L. K. & Novachuk, A. S. (2016). Ukrainian avant-garde painting as a subject of research in national historiography. *Current issues of cultural studies: Almanac of the Scientific Society "Athens" of the Department of Cultural Studies and Museum Studies*, 16, 185–190 [in Ukrainian].

10. Lavreniuk, O. (2022). Motifs of works of fine and decorative and applied art in the design of modern accessories. *Demiurge: ideas, technologies, design perspectives*, 5, 2, 333–345 [in Ukrainian].

11. Polovynchak, Yu. M. (2016). Symbolic representation of civic identity in an interactive information space. *Science and Education a New Dimension. Humanities and Social Sciences*, IV (18), I.: 109, 66–69 [in Ukrainian].

12. Romanenko, Yu. V. (2011). Mechanisms of symbolic interaction in communications, politics, art: visual-analytical and socio-symbolic aspects: monograph. Kyiv: DUIKT [in Ukrainian].

13. Salata, O. (2021). Kazimir Malevich in avant-garde discussions of 1928–1930. *Kyiv historical studies*, 2 (13), 36–41 [in Ukrainian].

14. Sklyarenko, H. (2009). Avant-garde in Ukraine: scope of the phenomenon, stages of development. *Ukrainian art history: materials, research, reviews*, 9, 318–322 [in Ukrainian].

15. Stolyarchuk, N. (2014). Ukrainian cubofuturism: Ester's variant. *Scientific Bulletin of Lesya Ukrainka East European National University*. No. 18. P. 134–140 [in Ukrainian].

16. Turchak, L. (2021). Oleksandra Ekster's contribution to the artistic culture of Ukraine and the world. *Modern Art*, 17, 219–228 [in Ukrainian].

17. Homa, N. M. (2015). Patriotic fashion or fashion for patriotism: clothing as a way of self-identification. *Bulletin of the Mariupol State University. Series: History. Political science*, 12, 322–329 [in Ukrainian].

18. Khoma, N. V. (2016). Symbolising political reality: body and clothing as an expression of self-identification. *Political institutions and processes*, 1, 132–139 [in Ukrainian].

19. Khrapko, P. Yu. (2012). "Aesthetic ideology" by K. Malevich: an attempt to define the concept. *Humanitarian journal*, 4, 39–45 [in Ukrainian].

20. Chursin, O. V. (2012). Avant-garde searches in modern plein-air painting of Ukraine. *Herald of KhDADM*, 8, 124–131 [in Ukrainian].

21. Shapoval, A., Ostapenko, N. & Smazhenko, V. (2018). Design-projection of handkerchief-scarf products using author's works. Actual problems of modern design: a collection of materials of the International Scientific and Practical Conference (April 20, 2018, Kyiv): in 2 volumes. Kyiv: KNUTD. Vol. 1, 261–264 [in Ukrainian].

22. Shevchuk, K. (2023). Origins and prerequisites of the formation of avant-garde art: aesthetic and philosophical analysis. *Scientific notes of the National University "Ostroh Academy". Philosophy*, 24, 15–20 [in Ukrainian].

23. Zitkani [official site]. URL: <https://zitkani.com/product/z015/> [in Ukrainian].

24. OLIZ [official site]. URL: <https://oliz.com.ua/> [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 28.09.2023  
Отримано після доопрацювання 02.11.2023  
Прийнято до друку 09.11.2023

УДК 75 (477)

**Цитування:**

Карпов В. В., Пекарчук В. М., Філіна Т. В., Майстренко-Вакуленко Ю. В. Творчість Феодосія Гуменюка у становленні і розвитку київської школи історичного живопису. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 53–59.

Karpov V., Pekarchuk V., Filina T., Maystrenko-Vakulenko Yu. (2023). The creativity of Feodosii Humenyuk in the formation and development of the Kyiv school of historical painting. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 44, 53–59 [in English].

**Карпов Віктор Васильович,**  
доктор історичних наук,  
в.о. завідувача кафедри культурології та  
міжкультурних комунікацій  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-3446-9187>  
vvkarpoff@ukr.net

**Пекарчук Володимир Михайлович,**  
доктор історичних наук, професор,  
начальник юридичного факультету  
Пенітенціарної академії України  
<https://orcid.org/0000-000277501474>  
vladimirprk@i.ua

**Філіна Тетяна Вікторівна,**  
кандидат історичних наук,  
доцент кафедри артменеджменту та  
івент-технологій  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-0685-8177>  
tfilina01@gmail.com

**Майстренко-Вакуленко Юлія Вячеславівна,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
доцент кафедри комп'ютерних технологій  
дизайну і графіки  
Національного авіаційного університету  
<https://orcid.org/0000-0002-9796-7781>  
ymaystrenko-v@ukr.net

## ТВОРЧІСТЬ ФЕОДОСІЯ ГУМЕНЮКА У СТАНОВЛЕННІ І РОЗВИТКУ КИЇВСЬКОЇ ШКОЛИ ІСТОРИЧНОГО ЖИВОПИСУ

**Мета роботи.** Дослідити основні етапи та стилістичні характеристики творчості народного художника України Ф. Гуменюка як яскравого представника київської школи історичного живопису. **Методологія дослідження** полягає в застосуванні таких наукових методів дослідження, як історичний, мистецтвознавчий, аналізу, синтезу, семітичний, що в сукупності дозволило досягнути обґрунтованих результатів дослідження. **Наукова новизна** роботи полягає в узагальненні творчості видатного українського художника Ф. Гуменюка та розгляд в ракурсі становлення і розвитку київської школи історичного живопису. **Висновки.** В результаті проведеного дослідження встановлено, що творчість Ф. Гуменюка є важливою складовою у становленні розвитку сучасної київської школи історичного живопису, в межах якої художником сформовано власний неповторний стиль, що ґрунтується на глибоких традиціях народного мистецтва, іконописного малярства, візантизму, бароко, бойчукізму. В його роботах, що характеризуються багатокомпонентними складними композиціями, сполучаються історичне минуле та сучасні художні варіанти його прочитання. Символічно-алегоричні авторські інтерпретації історичних подій та персон словнені багатьма сенсами, метафорами та образами, формуючи оригінальне поетичне тло прочитання сюжетів на високопрофесійному рівні. Протягом

---

©Карпов В. В., 2023

©Пекарчук В. М., 2023

©Філіна Т. В., 2023

©Майстренко-Вакуленко Ю. В., 2023

тривалого часу очолюючи навчально-творчу майстерню історичного живопису, Ф.Гуменюк не лише виховав достойних учнів, але й значною мірою вплинув на формування київської школи історичного живопису.

**Ключові слова:** історичний живопис, київська школа живопису, Феодосій Гуменюк, Київський художній інститут, авторська стилістика.

**Karpov Viktor**, *Doctor of Historical Sciences, Professor, Acting Head of the Department of Cultural Studies and Informational Communications, National Academy of Culture and Arts Management*; **Pekarchuk Volodymyr**, *Doctor of Historical Sciences, Professor, Head of the Faculty of Law Penitentiary Academy of Ukraine*; **Filina Tetiana**, *PhD in Cultural Studies, Associate Professor, National Academy of Culture and Arts Management*; **Maystrenko-Vakulenko Yuliya**, *Candidate of Art History, Associate Professor, Head of the Department of Scenography and Screen Arts National Academy of Fine Art and Architecture*

### **The creativity of Feodosii Humenyuk in the formation and development of the Kyiv school of historical painting**

**The purpose of the work** is to study the main stages and stylistic characteristics of the work of the People's Artist of Ukraine F. Humenyuk as a bright representative of the Kyiv school of historical painting. **The research methodology** consists in the application of such scientific research methods as historical, art history, analysis, synthesis, and Semitic, which together made it possible to achieve substantiated research results. **The scientific novelty** of the work consists in summarising the work of the outstanding Ukrainian artist F. Humenyuk and examining it from the perspective of the formation and development of the Kyiv school of historical painting. **Conclusions.** As a result of the conducted research, it was established that the work of F. Humenyuk is an important component in the development of the modern Kyiv school of historical painting, within which the artist formed his own unique style, which is based on the deep traditions of folk art, icon painting, Byzantism, Baroque, and Boychukism. In his works, which are characterised by multi-component complex compositions, the historical past and modern artistic versions of his reading are combined. The author's symbolic and allegorical interpretations of historical events and persons are full of many meanings, metaphors and images, forming an original poetic background for reading the stories at a highly professional level. Heading the educational and creative workshop of historical painting for a long time, F. Humenyuk not only educated worthy students, but also significantly influenced the formation of the Kyiv school of historical painting.

**Keywords:** historical painting, Kyiv School of Painting, Feodosii Humenyuk, Kyiv Art Institute, author's stylistics.

Актуальність теми дослідження. Сучасне піднесення історичного жанру в живописі та інших видах мистецтва обумовлюється як тією нагальністю і актуальністю, що викликають події останніх років, так і загальною духовною потребою осмислення свого минулого в художньо-образній інтерпретації та пошуками і визначеннями національно-культурної ідентичності. Роботи художників історичного спрямування складають великий мистецький доробок, де представлено велику кількість сюжетів, образів різного стилю, колористики, виразовості, але спільним є те, що вони репрезентують художній погляд на різні сторінки української історії, її видатних діячів, інших персоналій, викарбовуючи і формуючи художнє уявлення глядачів, що викликає почуття співпричетності з історією власного народу, патріотизму, плекання і збереження власної культури і її надбань.

Протягом другої половини ХХ століття серед представників історичної живописної школи вагоме місце посідали столичні, київські художники, з огляду на ґрунтовну діяльність творчих майстерень Київського художнього інституту (нині - Національна академія образотворчого мистецтва та архітектури), в межах якого виховалося не одне покоління живописців. На початку 90-х

рр. навчально-творчу майстерню історичного живопису очолив видатний живописець і графік, Лауреат Державної премії України ім. Т.Шевченка Феодосій Гуменюк, чия творча спадщина історичної тематики є багатою, різноманітною і впізнаваною в Україні та світі, що й спонукає до детального вивчення і аналізу.

Аналіз досліджень і публікацій. Питанням творчої діяльності та постаті Ф.Гуменюка присвячена, на жаль, невелика кількість наукових робіт. Втім означена проблематика статті знайшла відображення у публікаціях таких дослідників, як Г.Крюкової [7], О.Томенка [10], О.Тонконог [11], М.Соченко [12]; окремо варто згадати альбоми, присвячені творам Ф.Гуменюка [15; 16]; науково-полярні статті в періодиці та на інтернет-ресурсах [6; 8]. Питання ж історичного живопису, його генези, різних аспектів розвитку, стилістики на різних етапах присвячені праці як самого Ф.Гуменюка, так й інших дослідників: М.Стороженка та М.Данченка [9], О. Федорука [13], М. Юр [17] та ін.

Мета роботи. Дослідити основні етапи та стилістичні характеристики творчості народного художника України Ф. Гуменюка як

яскравого представника київської школи історичного живопису.

Виклад основного матеріалу. Народний художник України Феодосій Михайлович Гуменюк народився 1941 р. у селі Рибчинці Вінницької області. З раннього дитинства у нього проявився хист до малювання, який і відзначили вчителі, спонукавши його розвивати. У 1959–1965 рр. Ф. Гуменюк навчався у Дніпропетровському художньому училищі, протягом 1965–1971 рр. був студент Ленінградського інституту живопису, скульптури та архітектури імені І. Ю. Рєпіна. Згодом працював викладачем у Ленінградському вищому художньо-промислому училища імені В. Мухоміної. У 1974 р. Феодосій Максимович був серед учасників першої виставки нонконформістів у Ленінграді, а у 1975 р. організував та взяв участь у першій виставці українських неофіційних художників у Москві [4]. Саме там і тоді були представлені роботи Ф. Гуменюка із зображеннями козаків, а самого художника було звинувачено у націоналізмі, відповідно він з родиною змушений був переїхати до Дніпропетровська, де прожив близько шести років, працюючи над ескізами вітражів. Також за цей час Ф. Гуменюк підготував «Український календар» на 1977 і 1978 роки для одного з видавництв у Варшаві [14]. Українська історична тема, що прозвучала на нон-конформістських виставках насправді була глибоко пропрацьованою художником, і перебуваючи не в Україні, він шукав і цікавився українськими виданнями. Так, «у бібліотеці Салтикова-Щедріна, є український відділ, де Феодосій Гуменюк проводив увесь вільний час, читаючи книги та журнали, що були заборонені на Україні (Грушевського, Яворницького, журнали «Українська хата», «Основа» тощо). Там ... <він> і зацікавився українськими звичаями й обрядами. Читаючи про кожен обряд, Гуменюк проводив свою паралель — у своїй уяві зображав, як відбувається той обряд, і переносив на папір. Це і жнива, коли збирали врожай, і Івана Купала, коли колесо пускали з гори й підпалювали, Обливальний понеділок — після Великодня хлопці обливали дівчат, що не вийшли заміж. «На ярмарок», де везуть глечики на Сорочинський ярмарок» [6]. Також художник зізнавався в інтерв'ю, що захоплення авангардом пережив ще в 1960-ті роки. Під впливом Філонова писав акварелі «під Філонова», але захоплення українською темою — в ленінградській бібліотеці імені Салтикова-Щедріна він прочитав історію

запорозького козацтва Д.Яворницького, «Історію русів», усього Грушевського, проштудював підшивки «Київської старовини». Все це накладало свій відбиток «історичності» та привело в інші стилі у його творчості - бароко, візантинізм, бойчукізм, традиції української парсуни, і зрештою сформувалося у власний стиль, який став невід'ємною візитівкою, впізнаваною і оригінальною [6].

Серед інших проявів «націоналізму» у творчості Ф.Гуменюка було захоплення художником творчістю Тараса Шевченка та національними мотивами, що відверто не сприймалося партійною верхівкою. Твори історичної тематики художника переважно були присвячені історичному минулому України, обрядам, віруванням українців. Слід також зазначити, що мистецтво Феодосія Гуменюка розвивається від «лірики до епіки, від ізоморфності до поетично-ідеалізованої фантазії з ремінісценціями близьких йому артистичних вершин, як-то Візантія, Венеція, українське бароко, бойчукізм. Художник підкреслено уникає чуттєвості, натуралізму, зосереджує увагу на співучості ліній, виразності ритму, кольору, фактури. Виходячи з цього, мистець розробив власну поетику, засновану на сполученні української символіки із сучасними засадами малярства» [14]. Також в роботах Ф.Гуменюка спостерігається вплив кубізму та авангарду, творчості М.Бойчука, Г.Нарбути. Особливу увагу він приділяв сюжетам з історії українського козацтва, які подавав в іншому, ніж офіційна історіографія, світлі (зокрема, твір «Сивий гетьман Іван Мазепа», 1976).

Варто зазначити, що Ф.Гуменюк мав не менш талановитих вчителів, це зокрема *самобутній художник Яків Петрович Калашник (1927-1967), який володів своєрідним баченням світу та творчою манерою виконання. В 1946 році він вступив до Одеського художнього училища, по закінченню якого продовжив професійне вдосконалення у студії малярства у Латвійській академії мистецтв, що на той час була прогресивним закладом художньої освіти, навчаючись у відомих латиських художників Ото Скулме й Едуарда Калниньша. Художник набув там «європейськості», отримав абсолютно інакшу мистецьку школу, що в подальшій його творчості надто вирізнялося серед радянського соціалістичного реалізму, що нав'язувався митцям як єдино можливий творчий метод. Після закінчення академії Я. Калашник викладав у Дніпропетровському*

художньому училищі, де й навчався Ф.Гуменюк. Головним у картинах Я. Калашника був колір із світлотінями, що деякою мірою нагадувало прийоми Ф. Кричевського. Але новаторська викладацька манера, що так захоплювала студентів, викликала спротив і неприйняття у адміністрації училища, що призвело до відкритої конфронтації з керівництвом навчального закладу. За художньою і творчою стилістикою Я.Калашник належав до тієї опозиції, соцреалізму, що згодом оформилася у рух «шістдесятників», які протистояли застою, висловлювали новаторські думки. До такого явища належала й творча манера Я. Калашника, – майже гіпнотична колористика, що дарувала живописним полотнам особливу чарівність [18].

Навчання Ф.Гуменюка у Я.Калашника безпосередньо також вплинуло на формування авторського творчого стилю. Живописні і графічні твори художника з їхнім лаконізмом, монументальністю, дуже своєрідною і виразною декоративністю, багатоплановістю і колористикою найчастіше нагадують традиційні українські килими, щедро орнаментовані рослинними мотивами. На полотнах Ф.Гуменюка представлені фігури, предмети побуту, фантастичні зіставлення зображень, масштабів, просторів, структур, деталей, образів, що створює ефект килиму, в якому кожний елемент є важливою складовою орнаментальної композиції. «Мистецтво Ф. Гуменюка розвивається від лірики до епіки, від ізоморфності до поетично-ідеалізованої фантазії з ремінісценціями близьких йому артистичних вершин, як-то Візантія, Венеція, українське бароко, бойчукізм. Художник підкреслено уникає чуттєвості, натуралізму, зосереджує увагу на співучості ліній, виразності ритму, кольору, фактури. Виходячи з цього, мистець розробив власну поетику, засновану на сполученні української символіки із сучасними засадами малярства» [8]. В його полотнах на історичну тематику відчувається глибина знань з історії України, традицій та обрядів, звичаїв та фольклору українського народу, твори Ф. Гуменюка вирізняються високим ступенем стилізації та метафоричності, в них простежуються впливи народної картини й іконопису. Образи на картинах є не абстраговані, а прозоро-алегоричні, через які передано роздуми художника, його переживання над питаннями гуманності, людяності та справедливості. Мистець є першовідкривачем мотиву чумацької ікони — зображення Богоматері й Христа на

висушеній рибині, яке було оберегом чумаків під час походів. До 200-ліття Т. Шевченка (2014 р.) він створив понад 40 ілюстрацій до «Кобзаря».



Рис. 1. «Змієборець (Святий Юрій)», 1978, н.о.



Рис. 2. «В дорозу»

Серед інших заслуг художника є те, що у 1993 р. Ф.Гуменюк став лауреатом Державної премії України імені Т.Г. Шевченка за серію портретів історичних діячів: П. Сагайдачного, П. Полуботка, І. Мазепи, Марусі Чурай, Байди Вишневецького, С. Наливайка, І. Гонти, М. Залізняка. Також художник удостоєний почесного звання заслуженого діяча мистецтв України. У 1993 р. очолив майстерню історичного живопису Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури, увійшов до складу Спілки художників України, з 2000 р. — професор кафедри живопису і композиції

НАОМА. Ф. Гуменюк є активним учасником як персональних, так і групових виставок у різних країнах світу, які відбулися, зокрема, в Торонто, Вінніпегу, Оттаві, Гамільтоні (Канада), Нью-Йорку (США), Духцові (Чехословаччина), Єревані (Вірменія), Баку (Азербайджан), Парижі (Франція) [4]. У 1988 році виставку Ф. Гуменюка експонували в залах Національного архіву Канади в Оттаві, в Українському музеї в Нью-Йорку. Там же, познайомившись з місцевою українською інтелігенцією, художник зміг ближче побачити життя діаспори та зафіксувати її на полотні. «Великдень у Торонто» — одна з композицій «канадського» періоду. Пізніше була участь у виставці робіт українських художників в Гранд-Пале, у Парижі; персональна виставка у Національному художньому музеї в Києві, де була представлена ціла галерея гетьманів, і присудження в 1993 році Національної премії імені Тараса Шевченка в галузі образотворчого мистецтва [14].



Рис. 3. «Посвячення в гетьмани»



Рис. 4. «Байда Вишневецький», 1991

Основними творами на історичну тематику є відомі картини митця: «Вірність Україні» (1972), «Гетьман Дорошенко» (1975), «Гонта і Залізняк» (1976), «Гайдамаки» (1979), «Гетсиманська молитва» (1981), «Маруся Чурай» (1986), «Портрет гетьмана Сагайдачного» (1991), «Кобзар Вересай» (1994), «Мазепа і Карл XII» (1995), «Галшка Гулевичівна» (1997).



Рис. 5. «Гонта і Залізняк»



Рис. 6 «Ще покрийть Україну червоні жупани», 1991

Полотна Ф.Гуменюка складно сплутати з іншими, - в його картинах вдало сполучаються традиційна українська символіка та сучасні засади малярства, а поєднання традицій та авангардних віянь надають його творам особливої самобутності.

Також за його ескізами на початку 1980-х років у Дніпропетровську в готелях «Україна» та «Дніпропетровськ» виконано вітражі; Ф.Гуменюком було написано ікони для іконостасу Свято-Покровської церкви у Києві («Спаситель», «Божа Мати», «Святий

князь Володимир», «Крутянська Богородиця», «Архангели Гавриїл та Михаїл»), 12 ікон апостолів, 2 ікони пророків Мойсея і Аарона (кінець 1990-х), настінні розписи у вітварі (2003). Серед відомих учнів майстра – сучасні українські живописці О. Яценко, І. Годунова.

Сам Ф.Гуменюк, окрім того, що був митцем, значну увагу приділяв і науковим працям, теоретизуючи про генезу історичного жанру, який на думку автора, на тривалий час став провідним в образотворчому мистецтві [1; 2]. До нього ставились високі вимоги — утвердження героїчного, патріотичного змісту. Процес оновлення художньої школи, на думку Ф. Гуменюка, завжди є повільним. А щоб позбутись негативного впливу старої системи підготовки молодих митців, необхідно відшукувати перспективні тенденції національного та світового малярства. Він відзначає, що в дипломних роботах київської школи «простежується увага до кольору, притаманного нашому краю, пошуки нових композиційних конструкцій. У композиціях зустрічаються алегорично-символічні образи, які широко використовувалися художниками епохи бароко. Слід повернутися до практики навчання в художніх закладах на зразках античних та класичних творів. Вивчення їх буде основою, на якій працелюбний митець будуватиме свою творчість, розвиватиме українську художню культуру, долучатиметься до європейського творчого процесу [3].

Наукова новизна роботи полягає в узагальненні творчості видатного українського художника Ф.Гуменюка та розгляд в ракурсі становлення і розвитку київської школи історичного живопису.

Висновки. В результаті проведеного дослідження встановлено, що творчість Ф. Гуменюка є важливою складовою у становленні розвитку сучасної київської школи історичного живопису, в межах якої художником сформовано власний неповторний стиль, що ґрунтується на глибоких традиціях народного мистецтва, іконописного малярства, візантизму, бароко, бойчукізму. В його роботах, що характеризуються багатокомпонентними складними композиціями, сполучаються історичне минуле та сучасні художні варіанти його прочитання. Символічно-алегоричні авторські інтерпретації історичних подій та персон сповнені багатьма сенсами, метафорами та образами, формуючи оригінальне поетичне тло прочитання сюжетів на високопрофесійному рівні. Протягом тривалого часу очолюючи навчально-творчу

майстерню історичного живопису, Ф.Гуменюк не лише виховав достойних учнів, але й значною мірою вплинув на формування київської школи історичного живопису.

### *Література*

1. Гуменюк Ф. Історичний живопис і завдання академічної художньої освіти. *Українська Академія Мистецтва: Дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ: Українська Академія мистецтва, 1999. Вип. 1. С. 21–25.
2. Гуменюк Ф. Майстерня історичного живопису. *Українська академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці*. Київ : Академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2009. Вип. 6. С. 27–29.
3. Гуменюк Ф., Ягодкін Г. Український історичний живопис в контексті західноєвропейського художнього процесу. *Українська академія мистецтва*. 2012. Випуск 19. С. 41-49.
4. Гуменюк Феодосій Максимович. URL: <https://logos-ukraine.com.ua/project/index.php?project=piued3&id=1299>
5. Гуменюк Феодосій Максимович. URL: [https://www.wikidata-uk-ua.nina.az/%D0%93%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%8E%D0%BA\\_%D0%A4%D0%B5%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D1%81%D1%96%D0%B9\\_%D0%9C%D0%B0%D0%BA%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87.html](https://www.wikidata-uk-ua.nina.az/%D0%93%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%8E%D0%BA_%D0%A4%D0%B5%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D1%81%D1%96%D0%B9_%D0%9C%D0%B0%D0%BA%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87.html)
6. Кохан Н. Українство Феодосія Гуменюка. *День*. 2009. № 105. <https://day.kyiv.ua/article/taym-aut/ukrayinstvo-feodosiya-humenyuka>
7. Крюкова Г.О., Мостовщикова Д. О. Стилїстичні особливості етностилю в творчості сучасних українських митців. *Молодий вчений*. 2018. № 4 (56). С. 438-442
8. Овчаренко Е. Історична палїтра Феодосія Гуменюка. URL: <https://i-ua.tv/culture/79218-istorychna-palitra-feodosiia-humeniuka>
9. Стороженко М, Данченко М. П'ять запитань на тему історичної картини. *Образотворче мистецтво*. 2005. № 1. С. 39–40.
10. Томенко О. Феодосій Гуменюк (до 75-ліття художника). *Образотворче мистецтво*. 2017. № 1(98). С. 99.
11. Тонконог О.І. Натюрморти В. Ю. Вердоні, Ф. М. Гуменюка, М. А. Кристопчука, Е. П. Бережницької у фондівому зібранні національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав». *Теоретичне та практичне застосування сучасних наукових досліджень: матеріали науково-практичної конференції (м. Чернівці, 28-29 жовтня 2022 р.)*. С. 19–21
12. Соченко М. Перша всеукраїнська бієнале історичного жанру «Україна від Трипілля до сьогодення в образах сучасних художників». *Актуальні питання гуманітарних наук:*

міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка / [редактори-упорядники М. Пантюк, А. Душний, І. Зимомря]. Дрогобич: Видавничий дім «Гельветика», 2021. Вип. 42. Том 2. С. 55–61.

13. Федорук О. Власний погляд. *Образотворче мистецтво*. 2006. № 1. С. 19–21.

14. Феодосій Гуменюк. URL: <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/gumenyuk-feodosij/>

15. Феодосій Гуменюк: Живопис, графіка: альбом репродукцій. Упорядник Н. Павленко. АртЕк, 1995. 108 с.

16. Феодосій Гуменюк. Альбом. Редактор-упорядник А. Маричевська. Київ, Галерея «АВС-арт», 2010. 224 с.

17. Юр М. Біснале історичного жанру: моральні опори української державності. *Образотворче мистецтво*. 2016. № 1. С. 14–19.

18. Яків Калашник: «незручний» художник. URL: [https://www.dnipro.lib.dp.ua/Yakiv\\_Kalashnyk](https://www.dnipro.lib.dp.ua/Yakiv_Kalashnyk)

### References

1. Humenyuk F. (1999). Historical painting and tasks of academic art education. *Ukrainian Academy of Arts: Research and scientific-methodological works*. Kyiv: Ukrainian Academy of Arts, Vol. 1. P. 21–25 [in Ukrainian].

2. Humenyuk F. (2009). Workshop of historical painting. *Ukrainian Academy of Arts: research and scientific-methodological works*. Kyiv: Academy of Fine Arts and Architecture., Vol. 6. P. 27–29[in Ukrainian].

3. Humenyuk F., Yagodka H. (2012). Ukrainian historical painting in the context of the Western European artistic process. *Ukrainian Academy of Arts*. Issue 19. P. 41–49 [in Ukrainian].

4. Humeniuk Feodosiy Maksymovich. URL: <https://logos-ukraine.com.ua/project/index.php?project=piued3&id=1299>[in Ukrainian].

5. Humeniuk Feodosiy Maksymovich. URL: [https://www.wikidata.uk-ua.nina.az/%D0%93%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%8E%D0%BA\\_%D0%A4%D0%B5%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D1%81%D1%96%D0%B9\\_%D0%9C%D0%B0%D0%BA%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87.html](https://www.wikidata.uk-ua.nina.az/%D0%93%D1%83%D0%BC%D0%B5%D0%BD%D1%8E%D0%BA_%D0%A4%D0%B5%D0%BE%D0%B4%D0%BE%D1%81%D1%96%D0%B9_%D0%9C%D0%B0%D0%BA%D1%81%D0%B8%D0%BC%D0%BE%D0%B2%D0%B8%D1%87.html) [in Ukrainian].

6. Kokhan N. (2009). The Ukraine of Feodosia Humenyuk. *Day*. No. 105. <https://day.kyiv.ua/article/taym-aut/ukrayinstvo-feodosiya-humenyuka>[in Ukrainian].

7. Kryukova G.O., Mostovshchikova D.O. (2018). Stylistic peculiarities of ethnostyle in the work of modern Ukrainian artists. *A young scientist*. No. 4 (56). P. 438–442[in Ukrainian].

8. Ovcharenko E.. Historical palette of Feodosii Humenyuk. URL: <https://i-ua.tv/culture/79218-istorychna-palitra-feodosiia-humeniuka> [in Ukrainian].

9. Storozhenko M., Danchenko M. (2005). Five questions on the topic of a historical painting. *Art*. No. 1. P. 39–40[in Ukrainian].

10. Tomenko O. (2017). Feodosiy Humeniuk (to the artist's 75th birthday). *Art*. No. 1(98). P. 99. [in Ukrainian].

11. Tonkonog O.I. (2022). Still lifes by V. Yu. Verdoni, F. M. Humenyuk, M. A. Krystopchuk, E. P. Berezhnyska in the stock collection of the national historical and ethnographic reserve "Pereyaslav". Theoretical and practical application of modern scientific research: materials of the scientific and practical conference (Chernivtsi, October 28-29, 2022). P. 19–21[in Ukrainian].

12. Sochenko M. (2021). The First All-Ukrainian Biennale of the Historical Genre "Ukraine from Tripillia to the Present in the Images of Contemporary Artists." *Current issues of humanitarian sciences: interuniversity collection of scientific works of young scientists of Ivan Franko State Pedagogical University of Drohobyt'sk / [editors-compilers M. Pantyuk, A. Dushny, I. Zymomria]*. Drohobych: "Helvetika" Publishing House, 2021. Issue 42. Volume 2. P. 55–61[in Ukrainian].

13. Fedoruk O. (2006). Own view. *Art*. No. 1. P. 19–21[in Ukrainian].

14. Feodosiy Humeniuk. URL: <https://uartlib.org/ukrayinski-hudozhniki/gumenyuk-feodosij/>[in Ukrainian].

15. Feodosiy Humenyuk: Painting, graphics: an album of reproductions. (1995). Compiled by N. Pavlenko. *ArtEk* [in Ukrainian].

16. Feodosiy Humeniuk. (2010). *Album*. Editor-compiler A. Marichevska. Kyiv, "AVS-art" Gallery [in Ukrainian].

17. Yur M. (2016). Biennale of the historical genre: moral foundations of Ukrainian statehood. *Art*. No. 1. P. 14–19. [in Ukrainian].

18. Yakov Kalashnyk: "uncomfortable" artist. URL: [https://www.dnipro.lib.dp.ua/Yakiv\\_Kalashnyk](https://www.dnipro.lib.dp.ua/Yakiv_Kalashnyk) [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 12.10.2023*

*Отримано після доопрацювання 14.11.2023*

*Прийнято до друку 22.11.2023*

УДК 75.03 (045) “18/20

**Цитування:**

Бардік М. А. Монументальний живопис церкви Всіх преподобних отців Печерських як віддзеркалення композицій межі XIX – XX століття. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 60–68.

Bardik M. (2023). Mural Painting of the Church of All Venerable Fathers of Pechersk as a Reflection of Compositions of the Late 19th – Early 20th Centuries. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 44, 60–68 [in English].

*Бардік Марина Афанасіївна,*  
кандидат мистецтвознавства,  
провідна наукова співробітниця  
науково-дослідного відділу історії та археології  
Національного заповідника  
«Києво-Печерська лавра»  
<https://orcid.org/0000-0003-3092-8929>  
mb30@i.ua

## МОНУМЕНТАЛЬНИЙ ЖИВОПИС ЦЕРКВИ ВСІХ ПРЕПОДОБНИХ ОТЦІВ ПЕЧЕРСЬКИХ ЯК ВІДДЗЕРКАЛЕННЯ КОМПОЗИЦІЙ МЕЖІ XIX – XX СТОЛІТТЯ

**Мета статті** – виявити і проаналізувати зв'язок настінних живописних композицій церкви Всіх преподобних отців Печерських з живописом інших храмів Києво-Печерської лаври. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-культурного і мистецтвознавчого аналізу, емпіричного спостереження. **Наукова новизна** роботи. Уточнено датування настінного живопису церкви Всіх преподобних отців Печерських Києво-Печерської лаври. Визначено основну тематико-сюжетну лінію декорації храму, розкрито її презентацію в різних композиціях. Простежено тематичний, сюжетний, іконографічний, академічний зв'язок розписів з монументальним живописом та іконописом храмів Києво-Печерської лаври межі XIX – XX ст., а також з архівними візуальними джерелами. Досліджено трансформації первісних композицій в розписах церкви Всіх преподобних отців Печерських. Розкрито особливості колориту розписів. Виявлено використання спадщини академічного живопису Великої церкви як сучасної живописної практики та історичної традиції Києво-Печерської лаври. **Висновки.** Композиції настінного живопису церкви Всіх преподобних отців Печерських Києво-Печерської лаври були написані художниками на чолі з Олегом Боровиком у 2002 р. Основною тематико-сюжетною лінією розписів є тема Печерського монастиря. Її розкрито в галереї образів преподобних отців Печерських і святих, з ним пов'язаних, ілюстраціях заснування Печерського монастиря та створення Великої церкви. У колориті розписів переважають холодні відтінки з домінуванням блакитного, зеленого і бірюзового, також використовується срібло. Базуючись на академічній традиції, архівних фото, художники запозичували повністю або частково настінні композиції Великої церкви – Успенського собору (1897–1901). Вони цитували фрагменти композицій стінопису та іконопису церкви Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою (початок XX ст.). Запозичення мало історичний прецедент: лаврське керівництво надавало розпорядження (1900) брати за взірцем композиції Великої церкви для живопису екстер'єру Троїцької надбрамної церкви. Цитування академічних композицій Великої церкви відродило їх і приєднало монументальний живопис храму Всіх преподобних отців Печерських до мистецької традиції Києво-Печерської лаври.

**Ключові слова:** духовна культура, православ'я, академічний живопис, монументальний живопис, іконопис, сакральний живопис, український живопис, Києво-Печерська лавра, церква Всіх преподобних отців Печерських, Велика церква, Успенський собор, церква Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою (Трапезна церква), Свято-Троїцька надбрамна церква

*Bardik Maryna, Candidate (PhD) in Art Studies, Leading Researcher, Scientific-Research Department of the History and Archaeology, National Preserve 'Kyiv-Pechersk Lavra'*

### **Mural Painting of the Church of All Venerable Fathers of Pechersk as a Reflection of Compositions of the Late 19th – Early 20th Centuries**

**The purpose of the article** is to enucleate and analyse the connection between the mural painting compositions of the Church of All Venerable Fathers of Pechersk (of the Caves) and the painting of other churches of the Kyiv-Pechersk Lavra. **The research methodology** is based on historical and cultural analysis, art study analysis, and empirical observation. **Scientific novelty** of the study. The dating of the mural painting of the Church of All Venerable Fathers of Pechersk of the Kyiv-Pechersk Lavra has been clarified. The main thematic and plot line of the Church decoration is defined and its presentation in various compositions is revealed. The thematic, plot, iconographic, academic connections of the mural paintings with the mural painting and icon painting of the Kyiv-Pechersk Lavra's

churches at the turn of the 19th – 20th centuries as well as archival visual sources have been observed. The transformation of the original compositions in the murals of the Church of All Venerable Fathers of Pechersk has been studied. The peculiarities of the mural paintings colouring have been determined. It has been revealed using the academic painting heritage of the Great Church as the modern painting practice and historical tradition of the Kyiv-Pechersk Lavra. **Conclusions.** The mural painting compositions of the Church of All Venerable Fathers of Pechersk of the Kyiv-Pechersk Lavra were painted by artists under the supervision of Oleg Borovyk in 2002. The main thematic and plot line of the paintings is the theme of the Pechersk (the Cave) Monastery. It has been revealed in the gallery of images of Venerable Fathers of the Caves and saints associated with it, illustrations of the Pechersk Monastery foundation and the Great Church creation. Cold shades dominated by blue, green, turquoise and silver prevail in the paintings colouring. Based on the academic tradition, archival photos artists borrowed in whole or in part mural compositions of the Great Church (Dormition Cathedral, 1897–1901). They cited fragments of mural and icon painting compositions of the Church of Venerable Anthony and Theodosius of Pechersk with the Refectory Chamber (the early 20th century). Borrowing had the historical precedent, the Lavra managing board issued an order (1900) to take the compositions of the Great Church as a model for painting the exterior of the Holy Trinity Gate Church. Citing the academic compositions of the Great Church revived them and joined the mural painting of the Church of All Venerable Fathers of Pechersk to the artistic tradition of the Kyiv-Pechersk Lavra.

**Keywords:** sacral culture, Orthodoxy, academic painting, mural painting, icon painting sacral painting, Ukrainian painting, Kyiv-Pechersk Lavra, Church of All Venerable Fathers of Pechersk (of the Caves), Great Church, Dormition Cathedral, Church of Venerable Anthony and Theodosius of Pechersk with the Refectory Chamber (Refectory Church), Holy Trinity Gate Church.

Постановка проблеми. В архітектурному ансамблі нижньої території Києво-Печерської лаври, на другому поверсі корпусу чернечих келій, знаходиться церква Всіх преподобних отців Печерських (1872). Її зробили опалюваною, тому ще називали Теплою церквою. У 2002 р. проводилась її реконструкція. Відомо, що настінний живопис, який зараз прикрашає церкву, виконали рівненські художники на чолі з Олегом Боровиком. У її живописному оздобленні представлені образи Спасителя, Святої Трійці, Богородиці, євангельські сюжети, образи преподобних отців Печерських... Живописні картини створюють враження глибокої укоріненості в мистецькій спадщині Лаври. Простежити зв'язок композицій храму Всіх преподобних отців Печерських з історичним минулим лаврського монументального живопису є актуальним науковим завданням у справі вивчення розвитку українського сакрального мистецтва.

Аналіз досліджень. Зазначимо, що таке питання дослідниками поки що не ставилося, тому немає відповідних публікацій.

**Мета статті** – виявити і проаналізувати зв'язок настінних живописних композицій церкви Всіх преподобних отців Печерських з живописом інших храмів Києво-Печерської лаври.

Виклад основного матеріалу. Перш, ніж заглибитись в історію лаврського живопису для вивчення генезису сучасних композицій церкви Всіх преподобних отців Печерських (далі – церкви Всіх преподобних), ми визнали за доцільне уточнити час їхнього створення. Лише в одній публікації 2002-й чітко визначено роком створення стінопису [1, 46] (в

інших – прив'язка 2002 р. була однозначною до факту реконструкції). Поставити крапку над «і» дозволили свідчення очевидців, ченців Свято-Успенської Києво-Печерської лаври: розписи рівненські художники виконали в 2002 р. Датування доповнює атрибуцію живописних композицій, враховуючи, що автори їхні названі, а сюжети і персонажі визначаються в процесі читання написів на зображеннях.

Віддамо належне рівненським живописцям і лаврському керівництву, які спільно розробляли проект розпису; їм було необхідно об'єднати простір храму, Г-подібного в плані: неф, розташований зі сходу на захід, у західній частині «повертає» на північ. Основну частину, включно з вітварем, і північну частину візуально поєднує фризова композиція «Собор всіх преподобних отців Печерських з обраними святими» (рис. 1), яка втілює присвяту храму.

По всьому периметру на обох схилах склепіння симетрично зображені – фронтально, на повний зріст, майже однакові за зростом – святі мужі й жони, а також кілька святих отроків та дітей. Останні оживлюють строгий виражений ритм цієї монументальної композиції. В основному, це – преподобні, що спочивають у Ближніх і Дальніх печерах, а також святі, які пов'язані з Лаврою або особливо шановані в Україні, як, приміром, свята Варвара. У переважній більшості – одяг однаковий, чернечий, що посилює сприйняття цієї багатофігурної композиції єдиним цілим. Притаманні образам святих зосередженість поглядів, статичність, репрезентативність втілюють ідею предстоювання перед Богом, образи якого явлені в композиціях на склепінні

(зі сходу на захід): «Свята Трійця», «Христос Пантократор» і «Розп'яття». Тло зображене у вигляді Неба з зірками, яке походить від образу «Печерського неба», поширеного в образотворчому мистецтві Лаври, зокрема в

розписі притвору Успенського собору (Великої церкви) XVIII – XIX, XXI ст. Для нього художники обрали сіро-блакитний відтінок.



*Рис. 1. О. Боровик і художники. Собор всіх преподобних отців Печерських з обраними святыми. Фрагмент. Розписи склепіння північної частини церкви Всіх преподобних отців Печерських. 2002. Олія. Фото з архіву автора. 2021. Публікується вперше*

Серед преподобних отців, навіть без супровідного напису, легко упізнається образ преподобного Марка Гробокопача. Його запозичено з композиції, написаної на початку ХХ ст. І. Їжакевичем у Трапезній палаті лаврської церкви преподобних Антонія і Феодосія Печерських: повторена саме постать преподобного і положення рук, якими він спирається на лопату.

Виявити зв'язок інших композицій церкви Всіх преподобних з живописом Лаври можливо, залучаючи архівні візуальні джерела. Насамперед, – фото композицій, написаних у Великій церкві в 1897–1901 рр. під керівництвом В. П. Верещагіна, які зберігаються у збірці Національного заповідника «Києво-Печерська лавра». Так, поясне зображення преподобного мученика Василя, який тримає в правій руці стрілу, у Великій церкві [2] (рис. 2) стало основою для його образу в храмі Всіх преподобних. Воно набуло деяких змін: постать преподобного

представлена на повний зріст, з лівої руки зникли чотки, сива борода стала чорною, був означений поворот до розташованої праворуч постаті преподобного Федора, адже життя цих преподобних тісно пов'язане, їхні мощі спочивають в одній раці в Ближніх печерах. До речі, у розписах В. П. Верещагіна ці преподобні мученики також були зображені разом – на стовпах східної арки південної частини хорів. Запозичення використовувались і в жіночих образах. Приміром, образ преподобної Єфросинії, ігумені Полоцької, з книгою в руці походить від її поясного зображення в круглому медальйоні [3]. У загальному підході до трактування образів преподобних Печерських рівненські художники брали за основу їхні благородні образи з академічного живопису Великої церкви 1897–1901 рр., іноді змінюючи деякі деталі.



Рис. 2. В. П. Верещагін і художники. Преподобний мученик Василій. Розписи східної арки південних хорів Великої церкви (Успенського собору). 1897–1901. Олія. Фото початку ХХ ст.

Галерея образів преподобних отців Печерських презентує провідну тематичну лінію храмової декорації – Печерського монастиря, його преподобних та святих, з ним пов'язаних. Її ж розкриває сюжетний ряд, присвячений заснуванню монастиря та будівництву його Великої церкви, – три композиції на західній стіні північної частини храму. Для нього були запозичені три багатофігурні композиції з розписів Великої церкви 1897–1901 рр. (рис. 3), але в сучасному виконанні вони набули дещо іншого, більш послідовного викладу завдяки просторовій зміні. У первісному варіанті зображення розташовувались у різних частинах Успенського храму, а в церкві Всіх преподобних – склали триптих, що ілюструє епізод життя преподобного Антонія Печерського, який став першим кроком на шляху заснування Печерського монастиря, та сказання про створення Великої Печерської церкви Успіння Пресвятої Богородиці з Печерського патерика (рис. 4).

Перша композиція триптиха – «Відхід преподобного Антонія з Афонської гори на подвиги в Київ» – в основному повторює однойменну композицію В. П. Верещагіна [4], яка містилася на північній стіні західних хорів. Вона була написана на поверхні прямокутного, витягнутого по ширині, формату, що знизу мав виїмку відповідно до вигину арки. Сучасна композиція наближена до квадрата, тому в ній

залишились тільки основні персонажі, які формували композиційний центр: преподобний Антоній та ченці з братії Афону, один з яких благословляв Антонія. Персонажі другорядні – ченці у воротах монастирського муру (в правій частині первісної композиції) та юний чернець з веслом (в її лівій частині) – у сучасному трактуванні сюжету відсутні. У той же час смисл композиції не змінився, оскільки його візуальне втілення художники зберегли. Вони, образно кажучи, не повністю процитували своїх колег-попередників, а ось у центральній композиції триптиха образотворча цитата наведена повністю і повторює композицію В. П. Верещагіна [5], яка була написана на західній стіні центрального нефу Успенського храму.

Центральна частина триптиха має витягнутий по горизонталі формат, який створює атмосферу неспішної піднесеної оповіді про сповнену чудесами історію створення Великої церкви. Вона розгортається у часі, хоча час земний і вічність у цій історії поєднуються. Композиція складається з трьох частин, кожна з яких, як і в пешообразі, має напис, з якого стає зрозумілим суть події: «Видіння зодчих во Влахерні. Велика Печерська церква, бачена зодчими у повітрі. Пришестя зодчих у Київ». У такий спосіб для будь-кого стає відомим головне: Велика церква була зведена за велінням самої Цариці Небесної чотирьом зодчим. Для неї Вона подарувала їм чудотворну ікону і показала образ церкви, яку вони мали побудувати, для чого залишити Царгород і прибути в Київ, де їх зустріли ченці Печерські на чолі з Антонієм і Феодосієм.

Доповнює це сказання епізод, представлений у третій частині триптиха «Видіння Шимоном Печерської Великої церкви в повітрі». Для його зображення художники майже дослівно процитували композицію В. П. Верещагіна [6], що в Успенському храмі містилася на північній стіні північного нефа. У наближеному до квадрата форматі зображення вітрила в правій частині композиції вийшло зрізаним, тому сильний вітер, що здіймає хвилі, не відчувається в наповнених вітрилах. Образ Великої Богородичної церкви, явлений у повітрі, повторюється, він є композиційним центром і завершальним акордом всього триптиха, а той, у свою чергу, поєднує живопис головного, Успенського, храму Лаври і церкви Всіх преподобних.



Рис. 3. В. П. Верещагін і художники. Заснування Печерського монастиря і створення Великої церкви. Розписи Великої церкви (Успенського собору). 1897–1901. Олія. Фото початку XX ст.



Рис. 4. О. Боровик і художники. Заснування Печерського монастиря і створення Великої церкви. Розписи західної стіни північної частини церкви Всіх преподобних отців Печерських. 2002. Олія. Фото з архіву автора. 2021. Публікується вперше

Використовувати лаврську мистецьку спадщину рівненські художники змогли завдяки академічній традиції, яку вони обрали для створення своїх розписів. Академічний живопис В. П. Верещагіна для них став своєрідною школою майстерності. Якщо ж у питаннях загальної побудови композицій своїх зображень сучасні митці мали точку опори, то для колористичних рішень підказок не було, архівні фото – чорно-білі. Триптиху притаманна холодна гама з переважанням блакитно-зелених відтінків. Загалом, колорит розписів храму характеризується холодними відтінками кольорів, домінують холодні блакитні і зелені, широко використано їхнє поєднання у вигляді бірюзи. Поряд із золотом живописці застосовували срібло в написах і орнаментах. Відтінки кольорів підпорядковані рисунку, що притаманно академічному живопису.

У руслі провідної теми обраний іконографічний ізвод зображення Богородиці у вівтарі – «Богородиця Печерська» (рис. 5).



Рис. 5. О. Боровик і художники. Богородиця Печерська.  
Розписи вівтаря церкви Всіх преподобних отців Печерських. 2002. Олія.  
Фото з архіву автора. 2021. Публікується вперше

Для лаврського керівництва академічний живопис В. П. Верещагіна з самого початку став певним естетичним орієнтиром. Так, у живописі екстер'єру Троїцької надбрамної церкви та святих воріт початку ХХ ст. були запозичення живопису В. П. Верещагіна. У затверджених Духовним Собором Лаври картонах та ескізах святих зображень (їх робив В. Сонін у 1900 р.), стосовно образів преподобних Антонія і Феодосія Печерських повторювалася вказівка: триматися типів професора Верещагіна, що в лаврській Великій церкві [9, арк. 20 зв., 32].

Лаврський, більш того, український православний живопис надав численні варіації цього образу і в монументальному, і в іконописному виконанні. Але в церкві Всіх преподобних художники обрали за взірць композицію В. П. Верещагіна, написану колись в апсиді головного вівтаря Великої церкви, «Про Тебе радіє» («Похвала Богородиці») [7], супроводжувану написом: «Про Тебе радіє, Благодатна, всяка твар, ангельський собор і людський рід». Рівненські художники використали верхню частину композиції – зображення Цариці Небесної на троні з Христом Дитиною, Який тримає у лівій руці згорнутий сувій, а правою – благословляє, в оточенні собору ангелів. Рід же людський, представлений у первісному варіанті чинами святості, у даному випадку презентовано лаконічніше – фланкуючими постатями преподобних Антонія і Феодосія Печерських. Іконографія останніх запозичена з композиції «Богородиця Печерська» 1897–1901 рр. [8].

У притворі храму, на південній стіні, написано «Хрещення Господнє» (рис. 6). У ньому безпомилково вгадується живопис церкви преподобних Антонія і Феодосія Печерських. Основою для сучасної композиції слугувала ікона «Хрещення Господнє» (рис. 7) з іконостаса церкви преподобних Антонія і Феодосія Печерських, написана на початку ХХ ст. Г. Поповим. Своєрідність створення композиції храму Всіх преподобних полягає в тому, що рівненські художники не обмежились тільки іконою. Вони також залучили настінну композицію «Хрещення Господнє», написану в

цій же церкві І. Їжакевичем, а саме: вдало запозичили з неї фігуру одного з ангелів, що надало сучасній композиції врівноваженості.



Рис. 6. О. Боровик і художники. Хрещення Господнє. Розписи притвору церкви Всіх преподобних отців Печерських. 2002. Олія. Фото з архіву автора. 2021.

Все ж таки саме настінний живопис Великої Успенської церкви став основним матеріалом для творчого натхнення та композиційним підґрунтям робіт рівненських живописців на чолі з Олегом Боровиком. Як відомо, під час вибуху Успенського собору в 1941 р. розписи 1897–1901 рр. майже всі загинули і надалі, ще протягом десятиліть, вони на руїнах просто неба на очах занепадали та зникали. Але завдяки лаврському керівництву і сучасним художникам, їхній повазі до мистецької спадщини Києво-Печерської лаври ці розписи отримали нове життя, зокрема в монументальному живописі церкви Всіх преподобних отців Печерських.

Наукова новизна роботи. Уточнено датування настінного живопису церкви Всіх преподобних отців Печерських Києво-Печерської лаври. Визначено основну тематико-сюжетну лінію декорації храму, розкрито її презентацію в різних композиціях. Простежено тематичний, сюжетний, іконографічний, академічний зв'язок розписів

з монументальним живописом та іконописом храмів Києво-Печерської лаври межі XIX – XX ст., а також з архівними візуальними джерелами. Досліджено трансформації первісних композицій в розписах церкви Всіх преподобних отців Печерських. Розкрито особливості колориту розписів. Виявлено використання спадщини академічного живопису Великої церкви як сучасної живописної практики та історичної традиції Києво-Печерської лаври.



Рис. 7. Г. Попов. Хрещення Господнє. Ікона іконостаса церкви Преподобних Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою. Початок XX ст. Мідь, олія. Фото початку XX ст.

Висновки. Композиції настінного живопису церкви Всіх преподобних отців Печерських Києво-Печерської лаври були написані художниками на чолі з Олегом Боровиком у 2002 р. Основною тематико-сюжетною лінією розписів є тема Печерського монастиря. Її розкрито в галереї образів преподобних отців Печерських і святих, з ним пов'язаних, ілюстраціях заснування Печерського монастиря та створення Великої церкви. У колориті розписів переважають холодні відтінки з домінуванням блакитного, зеленого і бірюзового, також використовується срібло. Базуючись на академічній традиції, архівних фото, художники запозичували повністю або частково настінні композиції Великої церкви – Успенського собору (1897–1901). Вони цитували фрагменти композицій стінопису та іконопису церкви Преподобних

Антонія і Феодосія Печерських з Трапезною палатою (початок ХХ ст.). Запозичення мало історичний прецедент: лаврське керівництво надавало розпорядження (1900) брати за взірць композиції Великої церкви для живопису екстер'єру Троїцької надбрамної церкви. Цитування академічних композицій Великої церкви відродило їх і приєднало монументальний живопис храму Всіх преподобних отців Печерських до мистецької традиції Києво-Печерської лаври.

#### *Література*

1. Путівник по Києво-Печерській лаврі / за ред. ієромонаха Пафнутія (Мусієнка), Харченко А. Київ : Друкарня Києво-Печерської лаври. 2014. 77 с.
2. Національний заповідник «Києво-Печерська лавра». Фондова збірка. Група зберігання «Фото». КПЛ-Ф-3803.
3. Національний заповідник «Києво-Печерська лавра». Фондова збірка. Група зберігання «Негативи». КПЛ-Н-359.
4. Національний заповідник «Києво-Печерська лавра». Фондова збірка. Група зберігання «Фото». КПЛ-Ф-3988.
5. Національний заповідник «Києво-Печерська лавра». Фондова збірка. Група зберігання «Фото». КПЛ-Ф-3984.
6. Національний заповідник «Києво-Печерська лавра». Фондова збірка. Група зберігання «Фото». КПЛ-Ф-3973.
7. Національний заповідник «Києво-Печерська лавра». Фондова збірка. Група зберігання «Фото». КПЛ-Ф-3952.
8. Національний заповідник «Києво-Печерська лавра». Фондова збірка. Група зберігання «Фото». КПЛ-Ф-3985.

9. Центральний державний архів України, м. Київ. Фонд 128. Опис 2 загальний. Справа 410. 1899–1904.

10. Національний заповідник «Києво-Печерська лавра». Фондова збірка. Група зберігання «Фото». КПЛ-Ф-3994.

#### *References*

1. Hieromonk Pafnutii (Musienko) & Kharchenko, A. (Eds.) (2014). Guide to the Kyiv-Pechersk Lavra. Kyiv: Drukarnia Kyivo-Pecherskoi lavry [in Ukrainian].
2. National Preserve 'Kyiv-Pechersk Lavra'. Collection 'Photo'. KPL-PH-3803.
3. National Preserve 'Kyiv-Pechersk Lavra'. Collection 'Negative'. KPL-N-359.
4. National Preserve 'Kyiv-Pechersk Lavra'. Collection 'Photo'. KPL-PH-3988.
5. National Preserve 'Kyiv-Pechersk Lavra'. Collection 'Photo'. KPL-PH-3984.
6. National Preserve 'Kyiv-Pechersk Lavra'. Collection 'Photo'. KPL-PH-3973.
7. National Preserve 'Kyiv-Pechersk Lavra'. Collection 'Photo'. KPL-PH-3952.
8. National Preserve 'Kyiv-Pechersk Lavra'. Collection 'Photo'. KPL-PH-3985.
9. Central State Historical Archives of Ukraine, city of Kyiv. Fund 128. Series 2 General. Records 410 (1899–1904) [in Russian].
10. National Preserve 'Kyiv-Pechersk Lavra'. Collection 'Photo'. KPL-PH-3994.

*Стаття надійшла до редакції 29.09.2023  
Отримано після доопрацювання 01.11.2023  
Прийнято до друку 08.11.2023*

УДК 7.06/.091+730Невельсон

**Цитування:**

Леонтьєва О. В. Вихідці з етнічних українських земель на Венеційській бієнале: Луїза Невельсон. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 69–74.

*Леонтьєва Олена Валеріївна,  
аспірантка Національної академії  
керівних кадрів культури і мистецтва  
<https://orcid.org/0000-0002-9612-4053>  
dme2121.oleontieva@dakkim.edu.ua*

Leontieva O. (2023). Natives of Ethnic Ukrainian Lands at the Venice Biennale: Louise Nevelson. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 44, 69–74 [in Ukrainian].

## ВИХІДЦІ З ЕТНІЧНИХ УКРАЇНСЬКИХ ЗЕМЕЛЬ НА ВЕНЕЦІЙСЬКІЙ БІЄНАЛЕ: ЛУІЗА НЕВЕЛЬСОН

**Мета статті** – дослідити особливості презентації у проєктах Венеційської бієнале 1962 та 2022 років творів видатної американської скульпторки, майстрині асамбляжу, уродженки м. Переяслав на Київщині Л. Невельсон (1899-1988), розглянути специфіку творчої біографії художниці з точки зору впливу різних соціокультурних чинників на її професійний прогрес. **Методологія дослідження.** Досягнення мети дослідження забезпечило застосування сукупності таких методів, як мистецтвознавчий, біографічний, історичний, а з-поміж загальнонаукових – спостереження, узагальнення, аналіз і синтез. **Наукова новизна.** Питання презентації творів Л. Невельсон у проєктах Венеційської бієнале раніше в науковій літературі окремо не розглядалося. Вперше здійснено огляд та узагальнення трьох мистецьких проєктів різних років, які експонували художні роботи скульпторки в рамках міжнародної мистецької виставки. **Висновки.** Стаття розширює знання про художній спадок визначної мисткині, вводить її ім'я в український культурний контекст, акцентуючи на значенні творчості скульпторки для сучасного світового мистецтва та культури. Представлені на Венеційській бієнале роботи Л. Невельсон характеризують її як непересічну художницю, прародительку ідеї інсталяції в американському мистецтві. Її творчість не обмежується цим форматом, але саме монументальні монохромні заглиблені в площину асамбляжі принесли їй справжню славу. В американських мистецьких колах Л. Невельсон була такою ж відомою, як Енді Воргол, вона зробила важливий крок в історії мистецтва, який через одвічний сексизм, коли жінок-художниць не сприймали всерйоз, не отримав належного визнання.

**Ключові слова:** Луїза Невельсон, Венеційська бієнале, виставка, сучасне мистецтво, скульптура, інсталяція, асамбляж, міжкультурний діалог.

*Leontieva Olena, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management*

### **Natives of Ethnic Ukrainian Lands at the Venice Biennale: Louise Nevelson**

**The purpose of the article** is to study the peculiarities of the presentation in the projects of the Venice Biennale of 1962 and 2022 of the works of the outstanding American sculptor, assemblage master, L. Nevelson (1899-1988), a native of Pereiaslav, Kyiv region, to consider the specifics of the artist's creative biography from the point of view of the influence of various sociocultural factors on her professional progress. **Research methodology.** Achieving the goal of the research ensured the application of a set of such methods as art criticism, biographical, historical, and among general scientific methods – observation, generalisation, analysis and synthesis. **Scientific novelty.** The issue of presentation of L. Nevelson's works in the projects of the Venice Biennale was not previously considered separately in the scientific literature. For the first time, a review and generalisation of three art projects of different years, which exhibited the sculptor's artistic works as part of an international art exhibition, was carried out. **Conclusions.** The article expands knowledge about the artistic heritage of a prominent artist, introduces her name into the Ukrainian cultural context, emphasising the significance of the sculptor's work for modern world art and culture. L. Nevelson's works presented at the Venice Biennale characterise her as an extraordinary artist, the progenitor of the idea of installation in American art. Her work is not limited to this format, but it is the monumental monochrome assemblages immersed in the plane that brought her true fame. In American art circles, L. Nevelson was as famous as Andy Warhol, she made an important step in the history of art, which due to eternal sexism, when women artists were not taken seriously, did not receive due recognition.

**Keywords:** Louise Nevelson, Venice Biennale, exhibition, contemporary art, sculpture, installation, assemblage, intercultural dialogue.

Актуальність теми дослідження обумовлюється активізацією в українському суспільстві процесів, пов'язаних з усвідомленням та прийняттям власної мистецької спадщини, яка не обмежується сучасними державними кордонами. Л. Невельсон (ім'я при народженні – Лея Берлявська) [3] у ранньому дитинстві переїхала з родиною з м. Переяслава до США, де пройшла довгий тернистий шлях до визнання. Вона є важливою фігурою у світовому мистецтві, оскільки справила вагомий вплив на наступні покоління художників та скульпторів. Попри незаперечне значення творчості Л. Невельсон для американського та світового мистецтва, у вітчизняному мистецтвознавстві не приділено достатньої уваги дослідженню художнього доробку майстрині, немає докладного наукового викладу її біографії, в той час як розуміння творчої спадщини таких значних фігур є важливим для культурного збагачення, розширення кругозору цілої нації та розвитку сучасного мистецтва в Україні. Відповідно вважаємо за необхідне здійснити короткий аналіз творів Л. Невельсон, презентованих на Венеційській бієнале, оскільки в сучасному контексті це дозволяє більш повно оцінити внесок скульпторки в розвиток світового мистецтва та її вплив на інших художників. Крім того, дослідження творчості вихідців з українських етнічних земель, які досягли професійного успіху за кордоном, може сприяти міжкультурному діалогу, розширенню міжнародних зв'язків та обміну культурними цінностями.

Аналіз досліджень і публікацій. В США та Європі творчість Л. Невельсон є об'єктом спеціальних досліджень, в тому числі зусиллями «Louise Nevelson Foundation» (заснований 2005 року онукою художниці М. Невельсон), про що свідчить широка бібліографія [7]. Але в Україні це ім'я залишається маловідомим. Творчість Л. Невельсон не представлена широко у вітчизняних наукових дослідженнях. Побіжно мисткиню згадує у своїй дисертаційній роботі художниця та науковця Я. Шумська [12]. Серед наукових розвідок виділимо роботу старшого наукового співробітника Національного історико-етнографічного заповідника «Переяслав» Г. Наконечної щодо меморіалізації постаті скульпторки [5]. Також можна спиратися на наявні в інтернет-мережі короткі науково-популярні біографії, публікації, довідки. Серед публіцистичних текстів заслуговують на увагу статті в

«ArtUkraine» [8], «Times of Ukraine» [10], «Переяслав.city» [4]. Окрему главу біографії Л. Невельсон присвятив український видавець та журналіст С. Удовік в книзі про відомих киян [11]. Приділено увагу постаті скульпторки у книзі краєзнавиці Ц. Гехтман «Євреї Переяславщини» [2]. Українська публіцистка Я. Барінова згадує Л. Невельсон в контексті єврейського фемінізму [1].

Мета дослідження – дослідити особливості презентації у проєктах Венеційської бієнале 1962 та 2022 років творів видатної американської скульпторки, майстрині асамбляжу, уродженки м. Переяслав на Київщині Л. Невельсон (1899-1988), розглянути специфіку творчої біографії художниці з точки зору впливу різних соціокультурних чинників на її професійний прогрес.

Виклад основного матеріалу. На початку лютого 2022 року організатори Венеційської бієнале назвали 213 митців з 58 країн, роботи яких були відібрані для показу на головній виставці цієї найавторитетнішої всесвітньої артподії, яка тривала у Венеції протягом квітня-листопада минулого року.

В списку значилися художниця С. Делоне (1885-1979), яка народилася в Одесі, режисерка М. Дерен (1917-1961), народжена у Києві, та скульпторка Л. Невельсон (1899-1988) родом з Переяслава. Ці три мисткині народилися на етнічних українських землях, але через певні обставини залишили Україну й стали успішними європейками чи американками. В цьому переліку також є ім'я О. Екстер (1882-1949), чиє творче життя тісно переплетено з нашою країною [6]. Але після початку масштабного наступу російських військ на Україну, коли стало відомо про знищення музею, де зберігалися картини М. Примаченко (1909-1997), одну роботу цієї художниці, яка все життя прожила в Київській області, також було включено до основної виставки Венеційської бієнале. Це було наймасовіше представництво художниць, пов'язаних з нашою країною, яке будь-коли потрапляло до головного бієнальського проєкту.

Ми зосередимося на представлених в просторі Венеційської бієнале роботах однієї з цих художниць – Л. Невельсон. Вона відома своїми складними монументальними скульптурами з дерева, які називала «енвайронментами», оскільки їхні розміри часом були з цілу кімнату. Як зазначають її біографи, «виставкові кімнати монохромних робіт на підлозі, стінах, а іноді й на стелі

дозволяли відвідувачеві пройти через її світ таємничого, четвертого виміру» [7]. Мисткині було за сорок, перш ніж вона продала комусь свою роботу, крім колеги-художника, і за шістдесят, перш ніж преса визнала її статус одного з видатних скульпторів Америки.

Коротко зупинимося на біографії майстрині, звертаючи увагу на ті культури, вихідцями з яких були її вчителі або колеги, які справили вплив на професійне становлення скульпторки. Отже, переїхавши в 1920 році до Нью-Йорку, Л. Невельсон навчалася у К. Х. Міллера (американський художник, гравер та педагог, який народився в релігійній утопічній спільноті Онейда) та К. Ніколаїдеса (американський художник, педагог і письменник грецького походження). В 1931 році художниця їде до Мюнхена, де навчається у Г. Гофмана (американський художник німецького походження). В 1934 році вивчає скульптуру з Х. Гроссом у Нью-Йорку (американський скульптор та педагог українського єврейського походження), класи з викладанням на ідиш. В 1933 році Л. Невельсон була помічницею Д. Рівери (мексиканський художник), який в той час працював у Нью-Йорку, в процесі роботи спілкувалася з його дружиною Ф. Кало (мексиканська художниця та письменниця). Перші скульптурні роботи Л. Невельсон з теракоти та каменю свідчать про інтерес до доколумбового мистецтва, з метою дослідження якого вона здійснила поїздки до Мексики та Гватемали в 1950-1951 роках. Пізніше вона перейшла до використання майже виключно дерева (а з 1968 року також використовувала інші матеріали, наприклад, сталь, алюміній, оргскло).

Для основного проєкту Венеційської бієнале 2022 року його кураторкою Ч. Алемані було відібрано скульптуру Л. Невельсон 1968 року «Данина Всесвіту». За задумом кураторки, на виставці твори актуального мистецтва експонувалися в діалозі з роботами XIX-XX ст. Таких історичних розділів з назвою «капсули часу», згрупованих за певною ключовою темою, було п'ять. Ідея п'ятої капсули в експозиційному просторі Арсенале, до якої було включено скульптуру Л. Невельсон, оберталася навколо фігури кіборга. Ця добірка об'єднала художників, які працювали протягом XX ст., й в роботах яких можна побачити злиття людського та штучного як передвісника постлюдського майбутнього [6].

Скульптура «Данина Всесвіту» [16] є зразком монументальних творів художниці,

для виготовлення яких вона використовувала нетрадиційні матеріали, основу яких склали предмети побуту й елементи декору, що вже відслужили своє та опинилися на смітнику. Критики вбачають в цих роботах відлуння абстрактного експресіонізму та живопису кольорового поля на великих площинах. Скульптура розміром 275x900x90 см [9] зібрана з множини абстрактних дерев'яних предметів, вкладених у дерев'яні ящики, зіставлені один з одним. Вся поверхня вкрита рівномірним шаром матової чорної фарби, й здалеку робота читається як суцільна рельєфна площина. Л. Невельсон найчастіше використовувала у своїх скульптурах саме чорний колір, вважаючи його ознакою витонченості, гідності та величчя. Протягом 1960-х років мисткиня створила кілька масштабних робіт, давши їм назви зі словом «данина», які відображають соціальні, релігійні або особисті проблеми, а також ширші поняття – «Данина Місяцю», «Данина світу». Своєю чергою «Данина Всесвіту» віддзеркалює благоговіння перед глибиною та нескінченністю космосу.

Але простір Арсенале був не єдиним місцем, де можна було побачити роботи Л. Невельсон. До офіційної програми супутніх подій Венеційської бієнале 2022 року увійшов виставковий проєкт «Louise Nevelson. Persistence», розміщений в історичній 500-річній будівлі на площі Сан-Марко. Ця виставка була організована «Louise Nevelson Foundation» з нагоди 60-річчя участі Л. Невельсон в американському павільйоні на 31-й Венеційській бієнале в 1962 році. Кураторкою проєкту стала професорка Каліфорнійського університету в Берклі Дж. Браян-Вілсон, яка відібрала понад 60 робіт, створених протягом 30 років. Експозиція зосередилася на жанрі, який є найбільш визначальним внеском Л. Невельсон в мистецтво XX ст. – асамбляжі. Тут були представлені як добре відомі монументальні чорні рельєфні стіни, так і менші за розміром різноколірні колажі, виготовлені з повсякденних речей – газетного паперу, шматочків металу, картону, фольги, наждачного паперу і тканини [17]. Кураторка відзначає, що «невіддільною частиною роботи Л. Невельсон був її глибокий, постійний інтерес до меблів, зокрема до того, як такі об'єкти можуть зберігати історію та активізувати спогади. У більшості своїх робіт вона переробляла архітектурні та побутові елементи, такі як карнизи, бильця, стовпи, ніжки стільців, ручки, пакувальні ящики та

дюбелі. Її спонукали інтимні зв'язки, які ми створюємо з речами, які нас оточують, злиття м'яса й кістки з матеріалом, таким як оббивка, що може статися, коли людина сидить у кріслі: тіло і тканина поступаються одне одному» [13]. «У сукупності ці роботи демонструють дивовижну наполегливість: сміливу відданість Невельсон як своїй непохитній естетиці, так й етиці повторного використання», – зазначено в кураторському тексті [14]. Саме слово «наполегливість» (англ. – persistence) стало назвою виставки.

2023 року у видавництві Єльського університету Дж. Браян-Вілсон опублікувала монографію «Louise Nevelson's Sculpture: DRAG, COLOR, JOIN, FACE». В процесі написання книги дослідниця відвідала м. Переяслав. Вона описала місце народження Л. Невельсон як невелике містечко за 60 миль від Києва, де на початку ХХ ст. було багато єврейського населення і якому була притаманна легендарна творча атмосфера. Зокрема, сім'я всевітньо відомого письменника Шолом-Алейхема та родина майбутньої художниці були сусідами. Згодом родині Леї довелося емігрувати через антиєврейські настрої. Але до кінця свого життя Л. Невельсон розмовляла англійською, за висловом Дж. Браян-Вілсон, з «ідиш-українським акцентом» [15].

Про участь Л. Невельсон у Венеційській бієнале 1962 року ми дізнаємося зі спогадів американського артдилера, галериста та продюсера єврейського походження А. Глімчера. Він тісно співпрацював зі скульпторкою протягом довгого часу. За його словами, напередодні Венеційської бієнале відбулася виставка художниці в паризькій галереї, що мала експонуватися ще в кількох європейських музеях. Кураторкою американського павільйону була Д. Міллер, яка дуже цінувала творчість Л. Невельсон, тому вона перехопила паризьку виставку, коли та прямувала до іншого музею. Коли Л. Невельсон приїхала до павільйону, щоб монтувати твори, з'ясувалося, що вони не пасують до того простору. Тоді вона їх розібрала і створила нові роботи [15]. В підсумку експонатами бієнале, де Л. Невельсон представляла США разом з ще трьома художниками, стала серія з трьох скульптур – «стіни, колони та інші дерев'яні конструкції чорного, білого та золотого кольорів» із загальною назвою «Voyage 1962», зазначалося в каталозі [20]. Завдяки їй творам американський павільйон виглядав дуже радикально. Хоча тодішня оцінка критиками її

енвайронментів була неоднозначною, бієнале 1962 року стало остаточним поворотним пунктом в кар'єрі Л. Невельсон [14]. Того року Гран-прі Венеційської бієнале отримав швейцарський скульптор А. Джакометті (1901-1966). Під час зустрічі в рамках бієнале з Л. Невельсон він, оцінивши представлені нею роботи, сказав, що насправді Гран-прі мала б отримати вона... [15].

У зв'язку з цим не можна оминати тему ролі та визнання мистецтва, створеного жінками у ХХ ст. Той факт, що жіночий внесок в розвиток сучасного мистецтва є вагомим, лише підкреслює зусилля тих жінок, які взяли на той момент за переважно чоловічу справу. «Було б цікаво зрозуміти, чому жіноче/феміністичне мистецтво було тісно пов'язане з перформативною технікою, як демонструють багато прикладів із 1960-х та 1970-х рр. Крім того, навіть на початку ХХ ст. жіноче мистецтво рідко виражалося в живописі, а натомість майже завжди – у тривимірних висловлюваннях, у скульптурній практиці, ймовірно, також заснованій на бажанні виклику, пошуку впевненості в собі, а з іншого боку – на подиві, що перемагає недовіру. Від К. Клодель до Ж. Ріш'є, від Б. Хепворт до Л. Невельсон, від М. Оппенгейм до Л. Буржуа», – зазначає дослідниця з Венеційського університету ІУАВ А. Веттезе [19]. У есе 1962 року італійська мистецтвознавця К. Лонці, яка згодом стала важливою феміністською активісткою, описала «нову висхідну присутність абсолютно жіночої неоднозначності» у творчості Л. Невельсон [14].

Сексизм, з яким довелося зіткнутися Л. Невельсон, і наполегливість, з якою вона протистояла йому, були неймовірними. На визнання їй довелося зачекати, але завдяки довголіттю Л. Невельсон вона була відзначена ще за життя. Художниця отримала Національну медаль мистецтв, медаль Скоугегана за скульптуру, нагороду творчого мистецтва Університету Брандейса в області скульптури, золоту медаль Національного клубу мистецтв у галузі образотворчого мистецтва, медаль Американського інституту архітекторів, була членом Американської академії мистецтв і літератури. Великі музеї, муніципалітети та поважні приватні колекції в усьому світі жадібно купували її роботи та роблять це й сьогодні [7]. Інститут Італійської енциклопедії називає Л. Невельсон однією з найбільш значних представників мистецтва після Другої світової війни [18]. 1978 року муніципалітет Нью-Йорка назвав площу на

Мангеттені її ім'ям (Louise Nevelson Plaza), цей простір прикрашають сім скульптур художниці [1].

Наукова новизна. Питання презентації творів Л. Невельсон у проєктах Венеційської бієнале раніше в науковій літературі окремо не розглядалося. Вперше здійснено огляд та узагальнення трьох мистецьких проєктів різних років, які експонували художні роботи скульпторки в рамках найавторитетнішої міжнародної мистецької виставки.

Висновки. Проведене дослідження розширює знання про художній спадок визначної мисткині Л. Невельсон, вводить її ім'я в український культурний контекст, акцентуючи на значенні творчості скульпторки для сучасного світового мистецтва та культури. У результаті роботи встановлено, що експоновані на Венеційській бієнале роботи характеризують Л. Невельсон як непересічну скульпторку, на творчу біографію якої справили вплив різні соціокультурні чинники, такі як міграція, мультикультурне середовище, сексизм, вікові упередження тощо. Вона була прародителькою ідеї інсталяції в американському мистецтві. І хоча її творчість не обмежується цим форматом, але саме монументальні монохромні заглиблені в площину асамбляжі принесли їй справжню славу. В американських мистецьких колах Л. Невельсон була такою ж відомою, як Енді Воргол, вона зробила важливий крок в історії мистецтва, який через одвічний сексизм, коли жінок-художниць не сприймали всерйоз, не отримав належного визнання. Підсумовуючи, зазначимо, що більш активне дослідження творчості Л. Невельсон важливе в плані перспектив розвитку освіти, мистецтва та культурної різноманітності.

### Література

1. Барінова Я. Єврейський FemDom. *Art Ukraine*. 23.08.2012. URL: <https://artukraine.com.ua/ukr/a/evreyskiy-femdom/> (дата звернення: 23.10.2023).
2. Гехтман Ц.М. Євреї Переяславщини. Київ : ТОВ АТОПОЛ, 2010. 184 с.
3. Метричний запис про народження Леї Берлявські. Центральний державний історичний архів України. Ф. 1158. Оп. 1. Спр. 56. Арк. 417 зв. 418. URL: [https://cdiak.archives.gov.ua/ac\\_2016\\_09\\_20.php#Nevelson\\_L](https://cdiak.archives.gov.ua/ac_2016_09_20.php#Nevelson_L) (дата звернення: 07.09.2023).
4. Мілютін Л. Переяслав збирає історичну спадщину: відкрито пам'ятну дошку Луїзі Невельсон. *Переяслав.city*. 18.09.2019. URL: <https://pereiaslav.city/articles/43884/pereyaslav-zbiraie-istorichnu-spadschinu-vidkrito-pamyatnu-doshku-luizi-nevelson> (дата звернення: 01.11.2023).

5. Наконечна Г.М. Меморіалізація постати американської скульпторки Луїзи Невельсон. Наука, технології, інновації: світові тенденції та регіональний аспект : матеріали IV між нар. наук.-практ. конф. (м. Одеса, 24-25 вер. 2021 р.). Одеса, 2021. С. 37-41.

6. Офіційний веб-сайт «La Biennale di Venezia». URL: <https://www.labiennale.org/en/art/2022> (дата звернення: 01.09.2023).

7. Офіційний веб-сайт «Louise Nevelson Foundation». URL: <https://www.louisenevelsonfoundation.org/index.html> (дата звернення: 02.09.2023).

8. Рудзицький А. Луїза Невельсон: Кожен повинен створити свій власний світ. *ARTUKRAINE*. 2009. № 1 (14). С. 148-155.

9. Сторінка виставки «Louise Nevelson 05.2016–07.2016» на веб-сайті міланської галереї «Fondazione Marconi». URL: <https://www.fondazione-marconi.org/en/exhibition/louise-nevelson/selected-works> (дата звернення: 01.11.2023).

10. Творчество Луизы Невельсон изменило наше видение мира. *Times of Ukraine*. URL: <http://timesofu.com/art/nevelson/2.htm> (дата звернення: 4.10.2023).

11. Удовик С. Знаменитые киевляне. Киев : Ваклер, 2017. 136 с.

12. Шумська Я.І. Інсталяція та перформанс у мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття: українсько-польська співпраця, творчі експерименти та взаємовпливи : дис. ... канд. мист. : 17.00.05 / ЛНАМ. Львів, 2017. 384 с.

13. Bryan-Wilson J. Louise Nevelson's Modernisms. *Complementary Modernisms in China and the United States: Art as Life/Art as Idea*. Santa Barbara (USA): Punctun Books, 2020. P. 462-481. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv16zk03m.35>.

14. Curatorial Text by Julia Bryan-Wilson. Louise Nevelson. Persistence. URL: <https://www.louisenevelsonvenice.com/theexhibition> (дата звернення: 01.11.2023).

15. Douglas S. Louise Nevelson Exhibition Alights in Venice, 60 Years After the Iconic Artist Represented the U.S. at the Biennale. *ARTnews*. 20.04.2022. URL: <https://www.artnews.com/art-news/artists/louise-nevelson-venice-biennale-2022-exhibition-1234625915/> (дата звернення: 03.09.2023).

16. Louise Nevelson (1899, Ukraine – 1988, USA). URL: <https://www.labiennale.org/en/art/2022/seduction-cyborg/louise-nevelson> (дата звернення: 01.09.2023).

17. Louise Nevelson. Persistence. URL: <https://www.labiennale.org/en/art/2022/louise-nevelson-persistence> (дата звернення: 01.09.2023).

18. Nevelson, Louise. *Enciclopedia dell'arte contemporanea*. Електронний ресурс. URL: <https://www.treccani.it/enciclopedia/louise-nevelson/> (дата звернення: 01.11.2023).

19. Vettese A. *Arte al femminile*. *Enciclopedia dell'arte contemporanea*. Електронний ресурс. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/arte-al-femminile\\_\(XXI-Secolo\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/arte-al-femminile_(XXI-Secolo)/) (дата звернення: 01.11.2023).

20. XXXI Biennale, Venezia 1962. 2 Pittori, 2 Scultori. Stati Uniti d'America. New York : International Council of the Museum of Modern Art., 1962. 32 p.

### References

1. Barinova, Ja. (2012). Jewish FemDom. *Art Ukraine*. URL: <https://artukraine.com.ua/ukr/a/evreysk-iy-femdom/> [in Ukrainian].
2. Ghekhhtman, C. M. (2010). Jews of Pereyaslavshchyna. Kyiv: TOV "АТОПОЛ" [in Ukrainian].
3. Birth record of Leia Berliavska. (1899). Central State Historical Archive of Ukraine. F. 1158. Op. 1. Spr. 56. Ark. 417 zv. 418. URL: [https://cdiak.archives.gov.ua/ac\\_2016\\_09\\_20.php#Nevelson\\_L](https://cdiak.archives.gov.ua/ac_2016_09_20.php#Nevelson_L) [in Russian].
4. Miljutin, L. (2019). Pereiaslav collects historical heritage: a commemorative plaque to Louise Nevelson was unveiled. *Pereiaslav.city*. URL: <https://pereiaslav.city/articles/43884/pereiaslav-zbirae-istorichnu-spadschynu-vidkrito-pamyatnu-doshku-luizi-nevelson> [in Ukrainian].
5. Nakonechna, Gh. M. (2021). Memorialisation of the figure of the American sculptor Louise Nevelson. *Proceedings from IV International Scientific and Practical Conference «Science, technology, innovation: global trends and regional aspect»*, 37-41 [in Ukrainian].
6. Official website "La Biennale di Venezia". (2022). URL: <https://www.labiennale.org/en/art/2022> [in English].
7. Official website "Louise Nevelson Foundation". URL: <https://www.louisenevelsonfoundation.org/index.html> [in English].
8. Rudzycjkyj, A. (2009). Louise Nevelson: Everyone has to create their own world. *ARTUKRAINE*, 1, 148-155 [in Ukrainian].
9. Exhibition page «Louise Nevelson 05.2016-07.2016» on the Milan Gallery website "Fondazione Marconi". (2016). URL: <https://www.fondazionemarconi.org/en/exhibition/louise-nevelson/selected-works> [in English].
10. Louise Nevelson's work has changed our vision of the world. *Times of Ukraine*. URL: <http://timesofu.com/art/nevelson/2.htm> [in Russian].
11. Udovyk, S. (2017). Famous Kiyvans. Kyiv: Vakler [in Russian].
12. Shumsjka, Ja. I. (2017). Installation and performance in the art of the late 20th - early 21st centuries: Ukrainian-Polish cooperation, creative experiments and mutual influences. Doctor's thesis. Ljviv: LNAM [in Ukrainian].
13. Bryan-Wilson, J. (2020). Louise Nevelson's Modernisms. *Complementary Modernisms in China and the United States: Art as Life/Art as Idea*. (pp. 462-481). Santa Barbara (USA): Punctun Books. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv16zk03m.35> [in English].
14. Curatorial Text by Julia Bryan-Wilson. Louise Nevelson. Persistence. URL: <https://www.louisenevelsonvenice.com/theexhibition> [in English].
15. Douglas, S. (2022). Louise Nevelson Exhibition Alights in Venice, 60 Years After the Iconic Artist Represented the U.S. at the Biennale. *ARTnews*. URL: <https://www.artnews.com/art-news/artists/louise-nevelson-venice-biennale-2022-exhibition-1234625915/> [in English].
16. Louise Nevelson (1899, Ukraine – 1988, USA). URL: <https://www.labiennale.org/en/art/2022/seduction-cyborg/louise-nevelson> [in English].
17. Louise Nevelson. Persistence. URL: <https://www.labiennale.org/en/art/2022/louise-nevelson-persistence> [in English].
18. Nevelson, Louise. Enciclopedia dell'arte contemporanea. URL: <https://www.treccani.it/enciclopedia/louise-nevelson/> [in Italian].
19. Vettese, A. Arte al femminile. Enciclopedia dell'arte contemporanea. URL: [https://www.treccani.it/enciclopedia/arte-al-femminile\\_\(XXI-Secolo\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/arte-al-femminile_(XXI-Secolo)/) [in Italian].
20. XXXI Biennale, Venezia 1962. (1962). 2 Pittori, 2 Scultori. Stati Uniti d'America. New York: International Council of the Museum of Modern Art [in Italian].

Стаття надійшла до редакції 04.10.2023  
Отримано після доопрацювання 09.11.2023  
Прийнято до друку 17.11.2023

УДК 069:7(477.63) + 7.036.45(477)

**Цитування:**

Несмачний С. М. Міфологічні й релігійні засади символістського живопису Михайла Сапожнікова. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 75–81.

Nesmachnyi S. (2023). Mythological and Religious Basis of Mykhailo Sapozhnykov's Symbolic Painting. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 44, 75–81 [in Ukrainian].

*Несмачний Сергій Миколайович,*  
аспірант Національної академії керівних  
кадрів культури і мистецтв,  
заступник директора з наукової роботи  
Комунального закладу культури «Дніпровський  
художній музей» Дніпровської міської ради  
<https://orcid.org/0000-0002-8497-7059>  
[sergey.nesmachniy@gmail.com](mailto:sergey.nesmachniy@gmail.com)

## МІФОЛОГІЧНІ Й РЕЛІГІЙНІ ЗАСАДИ СИМВОЛІСТСЬКОГО ЖИВОПИСУ МИХАЙЛА САПОЖНИКОВА

**Мета** статті полягає в аналізі й систематизації образної будови творів двох серій символістського живопису Михайла Сапожнікова крізь призму слов'янської та античної міфології, християнської релігії. **Методологія** наукової розвідки базується на використанні системного підходу в поєднанні загальнонаукових і спеціальних методів пізнання, таких як аналітичний, формально-стилістичний, систематизації та узагальнення. Застосування зазначених методів і підходів сприяло ґрунтовному опрацюванню визначеної проблематики й надало змогу сформулювати аргументовані висновки. **Наукова новизна** дослідження полягає в комплексному підході до розгляду й узагальнення низки питань щодо впливу слов'янської та античної міфології, християнської релігії на естетику й образний лад символістського живопису М. І. Сапожнікова. Зазначену проблематику розглянуто вперше. **Висновки.** Творчість Михайла Сапожнікова (1871–1937), як послідовного художника-символіста, займає особливе місце в історії українського образотворчого мистецтва. Представлена в дослідженні низка творів художника засвідчила його безумовний інтерес до античної та слов'янської міфології, а також християнської релігії, що разом є характерним лейтмотивом картин двох символістських серій. Зацікавлення митця міфологією віддзеркалено в представлених образах, у назвах творів, у пантеїстичному настрої більшості символістських картин. Анімізм — обов'язковий елемент естетики символістського живопису М. І. Сапожнікова. За результатами наукової розвідки виокремлено два різновиди постатей за їх функцією та статусом: персоніфікації сил природи, у яких стихії, сама земна матерія постають в антропоморфних і зооморфних формах, а також постаті народної демонології, серед яких виокремлюється постать Пана — ключового персонажа символістських картин митця. За підсумками дослідження виявлено, що 18 символістських картин як своєрідний епіграф мають підібрані автором тематичні цитати з Біблії, які сам художник називав «ключами».

**Ключові слова:** Михайло Сапожніков, символізм, живопис, міфологія, пантеїзм, перша чверть ХХ століття, Дніпровський художній музей.

*Nesmachnyi Sergii, Postgraduate Student at Department of Art Study Expertise, National Academy of Culture and Arts Management, Deputy Director of Research at Dnipro Art Museum*

### **Mythological and Religious Basis of Mykhailo Sapozhnykov's Symbolic Painting**

**The purpose of the article** is to analyse and systematise the figurative structure of artworks from two series of symbolist paintings by Mykhailo Sapozhnykov in the light of Slavic and ancient mythology, Christian religion. **The methodology** of scientific research is based on use of systematic approach in combination of general scientific and special methods of cognition, such as analytical, formal-stylistic, systematisation, and generalisation. The application of these methods and approaches contributed to the thorough processing of the identified issues and made it possible to formulate reasoned conclusions. The scientific **novelty** of research consists in a comprehensive approach of consideration and synthesis on range of issues regarding the influence of Slavic and ancient mythology, the Christian religion on aesthetics and figurative style symbolist painting of M. I. Sapozhnykov. This issue was considered for the first time. **Conclusions.** The artwork of Mykhailo Sapozhnykov (1871–1937), as a consistent symbolist artist, occupies a special place in the history of Ukrainian fine art. Range of the artist's works presented in the research proved his ultimate interest in ancient and Slavic mythology, as well as the Christian religion, which together become a specific keynote of the paintings from two symbolist series. The artist's interest in mythology is reflected in the presented images, in the titles of artworks, and in pantheistic mood of most symbolist paintings. Animism is an obligatory element of the symbolist painting's aesthetics by M. Sapozhnykov. According to the results of scientific research, two types of figures are allocated according to their function and status: personifications of natural forces, where elements and

earthly matter itself, appear in anthropomorphic and zoomorphic forms and figures of folk demonology, among which the figure of Pan stands out – the key character of the artist's symbolist paintings. Following the results of research, it was found that 18 symbolist paintings have thematic quotations from the Bible selected by the author as a kind of epigraph, what are artist by himself called "keys".

**Keywords:** *Mykhailo Sapozhnykov, symbolism, painting, mythology, pantheism, the first quarter of 20th century, Dnipro Art Museum.*

Актуальність теми дослідження. Символістський живопис Михайла Сапожнікова (1871–1937) займає особливе місце в історії розвитку українського мистецтва першої чверті ХХ століття. Творчий доробок митця мало відомий широкому загалу. Але варто зазначити, що ім'я майстра поступово входить в обіг української мистецтвознавчої науки. Зауважимо, що систематизація й особливості образного ладу символістських творів митця крізь призму слов'янської, античної міфології та християнської релігії досі не потрапляла у фокус дослідницької уваги. Відповідна наукова розвідка є актуальною як задля аналізу деяких аспектів феномену творчості М. І. Сапожнікова, так і в контексті розуміння процесів становлення символізму як напрямку в українському образотворчому мистецтві.

Аналіз досліджень і публікацій. За підсумками опрацювання історіографії щодо заявленої проблематики зазначимо, що питання життєвого шляху й мистецького доробку художника Михайла Сапожнікова вивчала обмежена кількість дослідників. Лише на початку 2000-х років його ім'я поступово входить в науковий обіг. Окремі аспекти символістського живопису художника в наукових і науково-популярних публікаціях висвітлювали В. В. Рубан [5, 609], Л. Д. Соколюк [9, 62], О. М. Світлична [7].

Зацікавлення проблематикою впливу релігійних поглядів Михайла Сапожнікова на естетику його символістського живопису знаходить певне системне відображення в працях В. В. Кулічихіна, який протягом багатьох років збирав інформацію про життя і творчість художника. Найгрунтовнішою працею дослідника є образотворче видання «Світ символів Михайла Сапожнікова», у якому в науково-популярній формі означені ключові факти біографії і презентовано каталог вибраних робіт митця [2]. Проте навіть у такій солідній праці не проведено системної роботи щодо комплексного опрацювання означеної проблематики.

Розгляд наявних публікацій засвідчує відсутність системного дослідження проблеми впливу міфологічних та релігійних

ремінісценцій на естетику й образний лад символістських творів М. І. Сапожнікова. Відповідна тематика висвітлена фрагментарно й вимагає подальшого розроблення.

Мета статті полягає в систематизації образного ладу символістського живопису М. І. Сапожнікова крізь призму слов'янської та античної міфології, християнської релігії.

Виклад основного матеріалу. Творчість Михайла Сапожнікова (1871–1937), зважаючи на його унікальність як послідовного символіста, посідає особливе місце в історії українського образотворчого мистецтва 1910-х — 1920-х років. Водночас, на жаль, прізвище майстра і його доробок майже не відомі за межами нечисленного кола знавців.

Михайло Сапожніков не вів щоденника, не залишив мемуарів. До наших часів збереглася тільки одна програмна стаття художника — «Про символічну творчість у мистецтві» [6]. Саме з ідеями й естетикою символізму — важливою філософською і мистецькою складовою світової та української культури кінця ХІХ — початку ХХ століття — пов'язана визначна частина творчого доробку художника.

Більша частина життя митця пов'язана з Україною, з містом Катеринославом (сучасна назва — Дніпро). Народився ж Михайло Сапожніков 27 вересня 1871 року в Саратові. Одразу після закінчення фахового мистецького закладу в 1895 році він отримав призначення до міста Павлограда (сучасна Дніпропетровська область). Тут розпочався відлік творчої і педагогічної діяльності художника.

1908 року Михайло Сапожніков переїхав до Катеринослава, де жив і працював до 1937 року. Художник одразу включився в бурхливе культурне життя губерньського міста. Займався просвітницькою і педагогічною діяльністю, постійно брав участь як експонент у місцевих художніх виставках, як член художньої комісії Катеринославського наукового товариства викладав на художніх курсах, започаткованих художньою комісією, виступав одним з ініціаторів створення й відкриття художнього музею навесні 1914 року. Наразі саме Дніпровський художній

музей володіє найбільшою (272 твори живопису й графіки) з відомих колекцій робіт Михайла Сапожникова.

Музейна колекція робіт художника дає доволі цілісне уявлення про його мистецькі уподобання й пошуки, адже за часом збірка охоплює більш ніж чотири десятиліття творчого шляху маляра (1890-ті — 1930-ті рр.). Особливий інтерес викликають роботи символістського спрямування й відповідний допоміжний матеріал (постановки, етюди, ескізи). Роботи, об'єднані у дві серії по 12 картин, значно відрізняються за художньою мовою. Хоч символістський напрям в образотворчому мистецтві не слід обмежувати певним мистецьким стилем, усе ж таки варто зазначити, що роботи двох серій стилістично тяжіють до мистецтва модерну.

Досліджуючи творчий доробок художника в царині символістського живопису, бачимо Михайла Сапожникова як митця, який перебував у постійному пошуку. Суб'єктивно перетлумачуючи зримі натурні форми, він пропонує в окремих символістських творах доволі різні художні рішення. Те ж, що споріднює символістські картини майстра, слід шукати в площині не стилістичній, а радше ідейній та естетичній.

Своєрідними лейтмотивами символістського живопису М. І. Сапожникова є безсумнівний інтерес до античної та слов'янської міфології, а також християнської релігії.

Зацікавлення міфологією, зокрема греко-римською, Михайла Сапожников не здається випадковим, адже для європейського мистецтва антична міфологія протягом століть залишалася чинною культурологічною нормою, або навіть певним еталоном [8, 8]. Сюжети, мотиви, герої численних міфів давніх

еллінів мали величезний вплив на світову культуру як минулого, так і сучасності, що відбився, зокрема, і в українському образотворчому мистецтві. Інтерес Михайла Сапожникова до міфології, передусім античної та слов'янської, виявляється і у створених образах, і в назвах картин, і в помітному пантеїстичному дусі багатьох його символістських творів.

Досліджуючи світ символістського живопису Михайла Сапожникова крізь призму міфології, за статусом і функційною семантикою постатей можна простежити й виокремити два вектори: 1) персоніфікації сил природи, стихій; 2) персонажі народної демонології.

Найкращі взірці символістської творчості художника сповнені духом обоженної, натхненної природи, таким характерним для світогляду як давніх слов'ян, так і давніх греків. Стихії, сама земна матерія начебто «оживають» у творах митця, матеріалізуючись в антропоморфних і зооморфних формах.

Характерними зразками, які демонструють цю пантеїстичну світоглядну концепцію М. І. Сапожникова, є роботи «Хвиля» (полотно, клейові фарби, 56×207 см) та «У затоці» (полотно, клейові фарби, 104×177 см), включені до першої символістської серії (рис. 1). Морський вал у картині «Хвиля» трансформується в грізного старця, що «накочується» на скелясте узбережжя, перетворене на жіночу фігуру, поки спить її пес-охоронець — гірський масив заднього плану. На картині ж «У затоці» вечірнє місто обертається на тулуб казкового плазуна, а дерева трансформуються у фігури-силуети, начебто задрапіровані в чернецькі балахони.



Рис. 1. М. І. Сапожников. «Хвиля». До 1917 р.  
Полотно, клейові фарби, 56×207 см.  
Збірка Дніпровського художнього музею

Анімізм у його найширшому розумінні — неодмінний елемент естетики символістського живопису Сапожникова. Кордони між живою і неживою природою в роботах художника стираються. Повітря, земля, вода — усе сповнене дива для митця, докільля в його картинах живе, діє, говорить. У роботах другої серії символістських творів

— «*Вихор*» (полотно, клейові фарби, 134×129 см) і «*Тривога*» (полотно, клейові фарби, 133×129 см), в антропоморфних персоніфікаціях грози й вихору майстер начебто візуалізує ту дивну силу, якою, на переконання стародавнього слов'янина-язичника, був наповнений всесвіт [1, 17] (рис. 2).



Рис. 2. М. І. Сапожников. «Вихор». До 1926 р.  
Полотно, клейові фарби, 134×129 см.  
Збірка Дніпровського художнього музею

Окрім абстрактних персоніфікацій явищ природи, центральними героями символістських картин маляра виступають міфологічні персонажі, постаті яких подекуди можна досить впевнено ідентифікувати. Перш за все виокремимо персонажів нижчої слов'янської міфології — це демонічні постаті, лісові та водяні духи. Поміж образів такого плану наскрізним персонажем є постать Пана, який є лейтмотивом символістських серій майстра.

Сучасники Михайла Сапожникова, наприклад художники О. Кульчицька, М. Врубель, М. Реріх, також розв'язували завдання створення подібного персонажа [4, 301–317], пропонуючи різноманітні втілення

одного з найвідоміших образів народної слов'янської міфології — лісовика.

У творах символістських серій Михайла Сапожникова натрапляємо на цю постать тричі. До творів першого циклу належить картина «*Пан*» (полотно, клейові фарби, 98×96 см), виконана лаконічною художньою мовою з виразною «графічною» лінією і стриманим локальним кольором холоднувато-синьої гами — вони притаманні більшості творів цієї серії (рис. 3). До творів другого циклу включено дві роботи пасторального плану — «*Народження пана*» (полотно, клейові фарби, 66×97 см) і «*Пісня соїлки*» (полотно, клейові фарби, 100×188 см), написані в більш реалістичному ключі, з активним цитуванням здобутого натурного пленерного матеріалу (рис. 4).



Рис. 3. М. І. Сапожников. «Пан». До 1917 р.  
Полотно, клейові фарби, 98×96 см.  
Збірка Дніпровського художнього музею

Видається, що саме в образі цього персонажа Михайло Сапожников вирішує для себе одне з головних естетичних питань образотворчого мистецтва часів модерну — гармонії людини й довкілля, природи. Не аналізуючи детально кожен з названих робіт, відзначимо важливі спільні риси представленого образу. У ньому наявні зовнішні атрибути, властиві як фольклорним уявленням про язичницького лісовика [1, 109], так і про античне божество Пана [8, 201–202]. Дух лісу художник матеріалізував у чоловічій фігурі кремезної статури з пишною бородою. Нагота образу сприймається як органічна деталь навколишнього пасторального середовища. На «містичний» генезис зображеної постаті вказують тільки маленькі специфічні рижки, а також беззмінний атрибут античного божества — сопілка, чарівні звуки якої заворожують жителів казкового лісу.

Образ Пана — стрижневого персонажа двох символістських серій митця — не є повтором якогось знаного прототипу в царині образотворчого мистецтва або ілюстрацією конкретного літературного твору — це результат ретельного опрацювання, творчого перетлумачення й авторської

інтерпретації народнопоетичного матеріалу язичницького слов'янського та класичного античного епосів. Створений образ є показовим прикладом того, як, звертаючись до міфології та переосмислюючи архетипні образи в межах однієї символістської композиції чи навіть одного конкретного образу, художник об'єднує міфологеми, залучені з різних культурних та історичних контекстів.

Передбачаючи те, що його ідеї непросто буде зрозуміти відповідно саме до авторського задуму, і намагаючись усе ж таки надати конкретні інтенції своїм символічним творам, Михайло Сапожников, окрім оригінальної назви й певного запланованого експозиційного місця (бо картини в серії мають визначений порядковий номер), підбирає до творів відповідні цитати з Біблії. Такі «коментарі» зі Святого Письма, які сам автор називав «ключами» [3, 48], мають 18 з 24 картин символістських серій. До картини «У затоці» такою анотацією слугує рядок Старого Заповіту з Книги пророка Єремії (26:6): «...а місто це дам на прокляття для всіх народів землі». Такий епіграф не лише налаштував на певний настрій і демонстрував відповідне

авторське ставлення до відтвореного образу, а й надавав людині того часу, що зазвичай була

добре знайома з біблійними текстами, певний асоціативний ряд.



Рис. 4. М. І. Сапожников. «Пісня соїлки». До 1926 р.<sup>1</sup>  
Полотно, клейові фарби, 100,5×188,5 см.  
Збірка Дніпровського художнього музею

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше розглянуто проблематику впливу слов'янської та античної міфології, християнської релігії на формування естетики й образного ладу символістського живопису Михайла Сапожникова.

Висновки. Творчий доробок маляра Михайла Сапожникова, як послідовного художника-символіста, займає виняткову позицію в історії українського образотворчого мистецтва.

Рефреном образної будови символістського живопису митця є інтерес до класичної елліністичної та язичницької слов'янської міфології, що відбивається і в представлених постатях, і в назвах окремих творів, і у відчутному пантеїстичному настрої багатьох символістських робіт. Стихії, сама земна матерія начебто «оживають» у творах митця, упредметнюючись в антропоморфних і зооморфних постатях. Рубіж поміж живою і неживою природою в роботах художника зникає.

Анімізм — незмінний елемент естетики символістського живопису Сапожникова, а пантеїзм — його ключова філософська характеристика.

За підсумками наукової розвідки означено центрального персонажа

символістських творів художника — постать Пана. Цей образ — показовий приклад ґрунтовного переосмислення й інтерпретації митцем міфології стародавніх слов'ян і класичного греко-римського епосу.

У процесі наукової розвідки виявлено, що 18 робіт мають підібрані автором тематичні цитати з Біблії, які сам художник визначав як певні «ключі» до своїх символістських творів.

#### Примітки

<sup>1</sup> Відповідно до рішення Фондово-закупівельної комісії Дніпровського художнього музею (Протокол № 2 від 02 листопада 2023 року) внесені зміни до музейної атрибуції двох символістських серій картин Михайла Сапожникова, а саме:

- В датуванні першої серії символістських картин Михайла Сапожникова, вважаючи датування, раніше занесене до фондово-облікової документації – 1906–1916 рр., не аргументованим належно, вказати: «створені до 1917 р.»;

- В датуванні другої серії символістських картин Михайла Сапожникова, вважаючи датування, раніше занесене до фондово-облікової документації – 1918–1924 рр., не аргументованим належно, вказати: «створені до 1926 р.».

## Література

## References

1. Гнатюк В. Нарис української міфології. Львів : Інститут народознавства Національної академії наук України, 2000. 263 с.
2. Куличихин В. В. Мир символів Михайла Сапожнікова. Дніпро : Литограф, 2018. 176 с.
3. Матеріали доповіді Шило С. І. від 21.12.1971 «М. І. Сапожніков (1871–1937)». *Архів Дніпровського художнього музею*. Ф. 1. Оп. 1. Спр. 1. 90 акр.
4. Порожнякова Н. Образы низшей славянской мифологии в изобразительном искусстве конца XIX – начала XX вв. (На примере произведений В. Васнецова, М. Врубеля, Н. Рериха, Е. Кульчицкой). *Сучасне мистецтво : наук. збірник*. 2007. Вип. 4. С. 309–323.
5. Рубан В. Вплив символізму та модерну. *Історія українського мистецтва*. У 5 т. / НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2006. Т. 4: Мистецтво XIX століття. С. 600–611.
6. Сапожніков М. И. О символическом творчестве в искусстве. *Аргonautы : журнал искусств*. Екатеринбург, 1918. №1. С. 23–24.
7. Світлична О. М. Символічна творчість Михайла Сапожнікова. *Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв*. Харків, 2008. № 12. С. 129–137.
8. Словник античної мітології / уряд. І. Я. Козовик, О. Д. Пономарів. Тернопіль : Навчальна книга – Богдан, 2006. 312 с.
9. Соколюк Л. Мистецтво 1900-х – першої половини 1930-х років. Живопис. *Історія українського мистецтва*: У 5 т. / НАН України ІМФЕ ім. М. Т. Рильського, голов. ред. Г. Скрипник. Київ, 2007. Т. 5: Мистецтво XX століття. С. 64–111.

1. Hnatiuk, V. (2000). Essay on Ukrainian mythology. Lviv: Institute of Ethnology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].
2. Kulichykhin, V. V. (2017). The world of symbols of Mykhailo Sapozhnykov. Dnipro: Litohrad [in Russian].
3. Materials of the report of S. I. Shylo “M. I. Sapozhnykov (1871 – 1937)” (1971, December 21). Archive of the Dnipro Art Museum. F. 1, Ser. 1, Unit 1, 91 fols [in Russian].
4. Porozhniakova, N. (2007) Images of lower Slavic mythology in the visual arts of the late 19th and early 20th centuries. *Contemporary art*, 4, 309–323 [in Ukrainian].
5. Ruban, V. (2006). The influence of symbolism and modernism. *History of Ukrainian art*, 4, 600–611 [in Ukrainian].
6. Sapozhnykov M. (1918). About symbolic creativity in art. *Argonauts*, 1, 23–24 [in Russian].
7. Svitlychna, H. M. (2008). Mykhailo Sapozhnykov’s symbolic creative work. *Bulletin of the Kharkiv State Academy of Design and Arts*, 8, 68–74 [In Ukrainian].
8. Kozovyk, I. Ya., Ponomariv O. D. (2006). (Eds). The Dictionary of Ancient Mythology. Ternopil: Navchalna knyha – Bohdan [in Ukrainian].
9. Sokoliuk, L. (2007). The art of the 1900s – the first half of the 1930s. *Painting. History of Ukrainian art*, 5, 64–111 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 27.09.2023  
Отримано після доопрацювання 02.11.2023  
Прийнято до друку 10.11.2023

## МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 785.7:78.087.68(477.83-21)

**Цитування:**

Бермес І. Л. Камерний хор як творчий організм (на прикладі дрогобицької «Легенди»). *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 82–87.

Bermes I. (2023). Chamber Choir as Creative Entity (Case Study of Drohobych's "Legend"). *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 44, 82–87 [in Ukrainian].

*Бермес Ірина Лаврентіївна,*

*доктор мистецтвознавства, професор,  
завідувачка кафедри вокально-хорового,  
хореографічного та образотворчого мистецтва  
Дрогобицького державного педагогічного  
університету ім. Івана Франка  
<https://orcid.org/0000-0001-5752-9878>  
[irunabermes@ukr.net](mailto:irunabermes@ukr.net)*

**КАМЕРНИЙ ХОР ЯК ТВОРЧИЙ ОРГАНІЗМ  
(НА ПРИКЛАДІ ДРОГОБИЦЬКОЇ «ЛЕГЕНДИ»)**

**Мета статті** – розкрити особливості творчої діяльності муніципального камерного хору «Легенда» під орудою Наталії Самокішин. **Методологія дослідження.** Методологічну основу статті становлять загальнонаукові теоретичні методи систематизації та узагальнення для відтворення прикмет репетиційної та концертної практики камерного хору «Легенда». **Наукова новизна** статті полягає у тому, що вперше схарактеризовано період діяльності хору (2013–2023) під керівництвом Н. Самокішин, виокремлено головні методичні принципи її роботи, репертуарні пріоритети, ключові моменти у діяльності «Легенди». **Висновки.** Хорове виконавство на сучасному етапі розвивається відповідно до соціокультурних обставин і запитів слухацької аудиторії. Воно має схильність до «камернізації» хорового мистецтва, появи малих складів хорових колективів. Це продиктовано як економічними проблемами, так і бажанням мінімальними засобами забезпечити виконання музичних опусів. Українське хорове мистецтво, презентоване на сучасному етапі здебільшого камерними хоровими колективами, – яскраве явище національної культури, якому притаманне «соборне» начало з функцією колективної свідомості. На прикладі діяльності муніципального камерного хору «Легенда» (м. Дрогобич) розкриваються засади творчої практики колективу, що поєднує традиції та новації у пошуку виконавських прийомів, репертуарної палітри, інтерпретаційних версій, сценічного «образу». Колектив успішно демонструє, що з усіх напрямків сучасної звукотворчості саме хорова музика вирізняється значущим смисловим навантаженням, є вельми важливою для художньої трансляції актуалізованих у сьогоденні тем і музичних технологій.

**Ключові слова:** хорове виконавство, камерний хор, дрогобицька «Легенда», репертуар, творча діяльність.

*Bermes Iryna, Doctor of Arts, Professor, Head of the Department of Vocal and Choral, Choreographic and Fine Arts, Drohobych Ivan Franko State Pedagogical University*

**Chamber Choir as Creative Entity (Case Study of Drohobych's "Legend")**

**The purpose of the article** is to reveal the peculiarities of the creative activity of the municipal chamber choir "Legend" under the leadership of Natalia Samokishyn. **Research methodology.** The methodological basis of the article consists of general scientific theoretical methods of systematisation and generalisation to reproduce the characteristics of the rehearsal and concert practice of the chamber choir "Legend". **The scientific novelty** of the article lies in the fact that for the first time, the period of the choir's activity (2013-2023) under the direction of Natalia Samokishyn is characterised, the main methodological principles of her work, repertoire priorities, and key moments in the "Legend's" activity are identified. **Conclusions.** Choral performance at the modern stage develops in accordance with socio-cultural circumstances and audience demands. It tends towards the "chamberisation" of choral art, the emergence of small-scale choral groups. This is dictated by both economic issues and the desire to provide the performance of musical works with minimal resources. Ukrainian choral art, presented at the modern stage mostly by chamber choral ensembles, is a vibrant phenomenon of national culture characterised by a "cathedral" beginning with the function of collective consciousness. The principles of creative practice of the "Legend" municipal chamber choir (Drohobych town), which combines traditions and innovations in the search for performance techniques, repertoire palette, interpretational versions, and stage "image", are revealed. The ensemble successfully demonstrates that among all directions of

contemporary sound art, choral music stands out with significant semantic content, making it crucial for the artistic interpretation of themes and musical technologies updated in the present day.

**Keywords:** choral performance, chamber choir, Drohobych's "Legend", repertoire, creative activity.

Актуальність теми дослідження. Сучасне хорове мистецтво – явище багатостильове і поліжанрове. Саме ці прикмети спонукають хормейстерів і співаків хорових колективів ставити і вирішувати складні виконавські завдання, пов'язані з актуалізацією й озвученням музичних творів попередніх і сучасної епох в українській культурній простір, апробацією експериментальних підходів до хорових композицій та виконавства. Йдеться про популярні сьогодні «моделі» хорових колективів, зокрема камерного складу, вибір репертуару, в якому поєднувалися б хорові тембри з інструментальним звучанням, звукообразальним досвідом тощо.

Хорове мистецтво – один із ключових елементів української культури, а хорове виконавство – один із найпоширеніших її видів. Чимало яскравих колективів на культурній мапі України – свідчення життєдайності національних хорових традицій, що підтверджується їхньою участю у численних фестивалях і конкурсах міжнародного та всеукраїнського рівнів. Такий «контент» хорового виконавства є природною мотивацією для композиторів, які активно творять у цій жанровій сфері.

Серед українських хорових колективів академічного напрямку домінують сьогодні камерні, що стали унікальним явищем національного хорового мистецтва, новою формою вокальної організації. Камерний хор можна схарактеризувати як колектив гармонійної взаємодії невеликої кількості співаків (20–40) у певному обмеженому просторі (мікрокосмі), який вирізняється мобільністю, художньою узгодженістю, збалансованістю, майстерною інтерпретацією хорових творів під орудою диригента. Камерні хори можуть виконувати програму на різних концертних площадках і створювати особливий психологічний комунікаційний «клімат» під час виступів. Серед численних камерних хорових колективів у музичному мистецтві України свою нішу зайняв хор «Легенда» з Дрогобича. Оскільки період діяльності хору під художнім керуванням Н. Самокішин ще не був предметом окремої уваги дослідників, актуальність статті виявляється саме у цьому.

Мета статті – розкрити особливості творчої діяльності муніципального камерного хору «Легенда» під орудою Наталії Самокішин.

Аналіз досліджень і публікацій. На жаль, про камерне хорове виконавство написано дуже мало. Це, здебільшого, праці А. Лашенка (монографія «Хорова культура: аспекти вивчення та розвитку» (1989), дисертаційне дослідження «Хорова культура як предмет вивчення» (1990), статті «Українське хорове мистецтво ХХ століття» (2000), «Про виконавське мистецтво і композиторську творчість» (1974)), в яких спорадично підіймаються питання з цієї проблематики; статті О. Марача «Камерне хорове виконавство: тенденції розвитку у добу державної незалежності (на прикладі Західного регіону України)» (2014), «Актуалізація регіонального хорового мистецтва України у діяльності Хмельницького муніципального камерного хору: за матеріалами інтерв'ю з маестро Ігорем Цмуром» (2012), Л. Шпренгель «Мистецтво камерних хорів» (1974); окремі аспекти участі камерних хорів у фестивальному русі України підіймалися Л. Пархоменко («Фестивальні форми інтеграції хорового руху України» (за здобутками «Золотоверхого Києва»)» (2008)); останнім часом діяльність камерних хорів стала предметом уваги А. Сіраш («Камерне хорове мистецтво України: етап становлення» (2017)).

Про специфіку вокально-хорової роботи, особливості формування репертуару та репертуарну палітру камерного хору «Легенда» писала Є. Шуневич. Діяльність камерного хору «Легенда» у контексті виконавських традицій хорового мистецтва України була предметом уваги І. Дем'янця. Загальні відомості про колектив належать перу Б. Пица, вміщені в «Українській музичній енциклопедії» та журналі «Музика».

Якщо історія заснування хору, його діяльність під диригуванням О. Цигилика та І. Циклінського була предметом уваги науковців, то останні десять років, коли колектив очолює Н. Самокішин, якимось випадком з поля зору і успішна практика роботи хору залишилася на маргінесі. Тому розкрити найважливіші аспекти діяльності «Легенди» та методи роботи його художньої керівниці

Н. Самокішин – це продовжити історію колективу, схарактеризувати його роль у піднесенні культурного життя міста та регіону, пропагуванні української хорової музики на всеукраїнських і міжнародних конкурсах.

Виклад основного матеріалу. Зміни у суспільній свідомості українців у період «хрущовської відлиги» вносять корективи й у культурне життя країни. Саме у мистецькій царині з'являється можливість звернутися до духовно-особистісного, зокрема у хоровій музиці. Це спонукало до відродження жанру хорової мініатюри, викликаного низкою чинників, як-от «суспільна необхідність, умови розвитку, наявні мистецькі традиції, тонус і спроможності виконавства, жанрові засади, моделі, індивідуальний творчий пошук» [3, 207]. Ба більше, хорова мініатюра вирізняється здатністю «до відбиття в малій формі значного змісту» [1, 7], водночас корелює «зі специфікою ліричного висловлювання» [там само]. Цей жанр став вельми затребуваним, склав основу репертуару камерних хорів, перший із яких було засновано В. Іконником у Києві 1964 року.

Дрогобицька «Легенда» започаткована 1970 року Олегом Цигиликом як аматорська хорова капела. Талант, залюбленість до співу, хорової справи, невичерпна енергія, високопрофесійна опінія Олега Івановича дали змогу залучити до складу колективу чимало талановитих і охочих до співу, які активно включилися у роботу. Диригент приділяв достатню увагу «хоровому вокалу, прищеплював і розвивав навички акапельного академічного співу, ...мав тонку художню інтуїцію» [4, 66]. У полі зору маестро була сфера розширення художньо-звукового потенціалу хору, який він трактував як особливий музичний інструмент.

О. Цигилик як неперевершений майстер інтерпретації хорової мініатюри зумів згуртувати колектив односторонців, добитися високого рівня звукотворчості, спрямованої на відтворення художнього образу через розширення прийомів вимови-інтонування, об'єднання випуклих інтонаційно-мовних мікроструктур у єдине смислове ціле. У виконанні капели хорова мініатюра набула нових рис, головно зріс рівень інформативності її художнього змісту. «Вихованці» капели, які пройшли вокально-хорову підготовку в умовах репетиційних занять з маестро, є адептами його виконавського стилю, що базується на глибинних, кореневих традиціях української школи хорового співу.

Під орудою І. Циклінського (1978–1980, 1986–2013) хор було реорганізовано у камерний, до якого складу ввійшли студенти та викладачі музичних навчальних закладів Дрогобича. Відповідно до соціокультурних обставин колектив значно розширив репертуарний список, до якого ввійшли духовні та світські хорові твори зарубіжних і українських композиторів різних стилів, підготував низку тематичних програм, як-от «Українська духовна музика», «Українська народна пісня», «Західноєвропейська музика ХХ століття», «Популярна музика» та інші. Прикметно, що «Легенда» почала активно гастролювати, брати участь і перемагати у численних міжнародних хорових конкурсах і фестивалях. І. Дем'янець, як учасник хору під керуванням І. Циклінського, підкреслює, що «Легенді» притаманні «ансамблева довершеність, чистота інтонування, бездоганне злиття всіх голосів, м'якість теситурних переходів, чіткість словесного ансамблю в поєднанні з тембровою рельєфністю окремих груп хору...» [2, 161]. Диригент весь час знаходився у пошуку нових форм і засобів хорової виразності, тембрової семантики хорових голосів. Саме голос співака І. Циклінський трактував як необхідну умову творчого пошуку художнього результату – переконливої інтерпретації творів із репертуарного списку. «Легенда» успішно репрезентувала хорові композиції, інтегруючи й актуалізуючи їх у національний і європейський музичних простір.

2013 року «Легенду» очолила Н. Самокішин. Співаючи у колективі і працюючи його хормейстером, Наталія Миколаївна набула достатнього досвіду, зуміла у складних умовах нестабільності втримати «Легенду» на плаву. Початковий період хоча і позначений труднощами, як-от пошуком кадрів і їх плінністю, недофінансуванням, однак створення умов для збереження та розвитку традицій, закладених попередниками, визначило вектор творчої діяльності хору, що репрезентує художню самостійність, високі потенційні можливості, стабільність і конкурентоспроможність. На думку Є. Шуневич, «завдяки їй (Н. Самокішин – І. Б.) наполегливій праці, фанатичній любові до колективу, вмінню налагоджувати стосунки з професіоналами ...вдалося ... вивести хор на новий щабель творчого зростання» [5, 175].

У полі зору Н. Самокішин завжди домінують питання репертуару. Це, передусім, твори українських композиторів різних періодів, так само нові опуси для хору, котрі

проходять випробування на художню відповідність сучасним культурним запитам. Такий ретельний підхід диригентки до вибору репертуару пояснюється й урахуванням усіх факторів і контекстів для забезпечення «сценічного життя» твору.

Ще один вельми важливий принцип формування репертуару «Легенди»: озвучення як світської, так і духовної музики як обов'язкових констант, як тяглість академічної хорової традиції на сучасному етапі. Так, духовні твори, як-от «Восхвалю ім'я Бога могого піснею» Д. Бортнянського, «Радуйтеся праведній» М. Березовського, «Ангел Вопієше» М. Вербицького, «Отче наш», «Тебе Бога хвалим» М. Леонтовича, «Святий Боже» Я. Яциневича, «Хорони мене Боже» Б. Фільц, «Боже спаси мене» М. Скорика, «Отче наш» Є. Станковича, «Пресвятая Богородице», «Тільки в Богові спокій душі моїй» Г. Гаврилець, «Трисвят» Т. Яшвілі, «Кутіє», «Alleluja» П. Янчака та ін., зайняли гідне місце у репертуарі «Легенди».

Відповідно до історичних реалій колектив озвучує твори патріотичні, так само композиції сучасних українських митців: «Заспіваймо пісню за Україну» О. Пономарьова (аранжування Я. Карпіва), «Гей, пливе кача» (аранжування В. Якимця, переклад для хору О. Токар), Біля тополі» Петра і Павла Солодухи (аранжування Д. Василик), «Шуміла ліщина» М. Скорика (аранжування М. Гобдича), «Садок вишневий коло хати» Є. Станковича, «Чарівна скрипка» І. Поклада (аранжування О. Токар), «Ой, на горі імбер» обробка Є. Савчука, «Не стій вербо» обробка В. Грицишина та інші.

Н. Самокішин розкриває художній образ, закладений у хоровій партитурі, передусім через вокальну інтонацію, пов'язану з поетичним словом. Діапазон пошуку інтонаційного наповнення хорового твору завжди підпорядкований його смислової значущості. Йдеться про культивування особливої співочої інтонації, закладеної у симбіозі «слово-звук», роль якої у розкритті художнього образу твору важко переоцінити.

У процесі розучування твору Наталія Миколаївна «шукає» вокально-хорові прийоми, які б сприяли розкриттю найтонших нюансів художнього змісту. Тому інтерпретації диригентки є прикладом гармонійного поєднання музично-звукового і змістово-мисленневого компонентів. Кожна «озвучена» хорова партитура вирізняється привнесенням у виконання власної «точки зору», власних смислових нюансів.

Переконливі інтерпретаційні версії досягаються шляхом пошуку вдалих фактурно-тембрових рішень, широкої динамічної палітри, досконалого ансамблю. У роботі над твором Н. Самокішин прагне досягнути неповторності інтерпретації художнього образу, проте завжди виключно у межах авторського задуму, виокремлюючи необхідні моменти у процесі розкриття драматургічної ідеї кожного твору.

Беручи у роботу той чи інший хоровий твір, Н. Самокішин акцентує увагу на елементи хорової звучності, зокрема один із найважливіших – стрій. Саме це й визначає завдання, які ставить перед собою хормейстер, і які спрямовані на досягнення стильової відповідності хоровим традиціям завдяки ретельному балансуванню мелодично-горизонтального та вертикально-гармонічного строю і фактурних пластів.

Вельми важливим методом роботи диригентки з хором є вміле використання вокальних, ансамблевих, дикційно-артикуляційних навичок, діапазону технічних і виражальних засобів хорових голосів, які у комплексі сприяють розвитку творчої активності виконавців, дають їм можливість вдосконалюватися та реалізуватися, відчути неймовірну силу емоційного впливу хорового твору. Вдалі темброві поєднання, співоча манера, ансамбль окремих хорових партій і всього хору, довершений стрій – органічні елементи творчого «організму» «Легенди». Ба більше, акустично-співочі співзвуччя «голосу» хору наповнені енергією емоційно-звукових вібрацій співочих голосів, кордоцентричності. І саме це вирізняє колектив серед інших.

Муніципальний камерний хор «Легенда» – лауреат всеукраїнських і міжнародних конкурсів і фестивалів («XIV Міжнародні концерти церковної музики» (2014), міжнародний фестиваль церковної музики «Хайнувка 2016» (Польща), 62 Міжнародний хоровий конкурс «Хабанер і поліфоній» (м. Торрев'еха, Іспанія, 2016), «Міжнародний фестиваль-конкурс танцю, музики та співу» (м. Неос Мармарас, Греція, 2018), фестиваль народної творчості «AUFSTEIRERN» (м. Грац, Австрія, 2019), IX Всеукраїнський хоровий конкурс ім. Миколи Леонтовича (м. Тернопіль, 2021). Колектив гідно представляє хорові твори, зокрема й українських композиторів, на європейських сценах, впроваджуючи їх у широкий музичний простір.

«Легенда» – активний учасник культурно-мистецьких заходів, які відбуваються у Дрогобичі та регіоні. Колектив

щорічно виступає з концертними програмами на День Незалежності, День міста, День Європи, День захисників і захисниць України, День пам'яті жертв Голокосту та ін. Камерний хор «Легенда» є неодмінним учасником Шевченківських концертів, церемонії вручення Міжнародної премії імені Івана Франка та Міжнародного фестивалю Бруно Шульца у Дрогобичі.

Н. Самокішин іде в ногу з життям, знаходиться у постійному пошуку, старається враховувати не тільки вокальні можливості, а й запити учасників хору. Так, у червні 2022 року відбулася прем'єра світових і українських хітів. Під час концерту прозвучали такі твори: «Bolleras sevilianas» E. Fabres, «Smoke gets in your eyes» J. Kern, «The Phantom of the opera» A. Webber, «Libertango» A. Piazzolla, «Yesterday» B. Chilcott, «Don't worry, be happy» B. Ferrin, «Bohemian Rhapsody» F. Taylor, «Besame mucho» J. Galvan, «Попурі» українських пісень в обробці О. Токар.

У серпні 2023 року до Дня незалежності України та церемонії вручення міжнародної премії імені Івана Франка «Легенда» підготувала месу аргентинського композитора Мартина Палмері «Буенос-Айрес» («MISATANGO»), що з успіхом була виконана у концертних програмах цих мистецьких заходів. Майстерне виконання, цікава інтерпретаційна версія циклічного твору, в якому вдало корелюють риси сакраментального католицького Богослужіння зі стилістичними особливостями поширеного в Аргентині танго, створили неповторну емоційну енергетику, що стала «посередником» у комунікаційній ланці «виконавці – слухачі».

З початку російської збройної агресії проти України колектив систематично організовує благодійні концерти на підтримку ЗСУ, влаштовує концерти для вимушено переселених осіб та жителів міста Дрогобич. Щонеділі колектив співає Службу Божу у церквах Львівщини, відтак – виконує патріотичну програму, збирає кошти на потреби української армії. За цей час хор побував у Мостиськах, Івано-Франковому, Новояворівську, Стрию та навколишніх містах і селах Дрогобиччини.

«Легенда» – хоровий колектив, який постійно оновлюється, оскільки основну частку його складу складають студенти музичних навчальних закладів міста. Для них «Легенда» є своєрідною «школою» набуття знань, елементів вокально-хорової техніки та хорової звучності, вдосконалення виконавської

майстерності; творчою лабораторією, в якій опановується широкий спектр хорових опусів, які згодом можна використати у навчальному процесі чи виконавській практиці.

Н. Самокішин не тільки художня керівниця, диригентка «Легенди». Вона ще й успішна менеджерка, організаторка, дизайнерка сценічних костюмів хору.

Висновки. Сьогодні муніципальний камерний хор «Легенда» – колектив одностумців, єдиний творчий організм, що володіє значним виконавським потенціалом. І це дає можливість позиціонувати співочу манеру, що вирізняється емоційною та психологічною глибиною з тонким, філігранним «оздобленням» деталей. Виконавській манері хору притаманні гнучке фразування, широка амплітуда темброво-інтонаційних відтінків, артистизм. До характерних рис «Легенди» можна віднести особливу вокально-співочу «природу» хору, що володіє необмеженим запасом варіативних можливостей, серед яких – темброве забарвлення голосу та його виразність як необхідні умови для повноти розкриття емоції, що переживається; особлива увага до поетичного слова, проникливість звучання. Муніципальний камерний хор «Легенда» – колектив, який здатний вирішувати найрізноманітніші творчі завдання.

Незважаючи на те, що існує традиційний погляд щодо тлумачення природи, ролі, комунікативних векторів, виконавських форм функціонування хору, Н. Самокішин сповна використовує співочо-голосовий ресурс хору, сучасні підходи до хорового виконавства не тільки через «пошук» краси звуку, виразність виконання, точність у відтворенні ремарок композитора, а й цікаві рішення, як-от нетрадиційна розстановка хору, перегруповання співаків, театралізація тощо. Це і визначає напрямки діяльності «Легенди», її репертуарні пріоритети, участь у міжнародних і українських акціях, фестивалях, конкурсах, концертних заходах.

#### Література

1. Варакута М. Жанр хорової мініатюри в сучасній українській музиці (на прикладі творчості В. Зубицького): автореф. дис. ... канд. мистецтв. : спец. : 17.00.03. Одеса, 2011. 16 с.
2. Дем'янець І. Камерний хор «Легенда» в контексті виконавських традицій хорового мистецтва України. *Вісник Прикарпатського університету*. Серія: Мистецтвознавство. 2005. Вип. 8. С. 154–163.

3. Пархоменко Л. Українська хорова п'єса. (Типологія, тематизм, композиція). Київ : Наукова думка, 1979. 220 с.

4. Пиц Б. «Легенда». *Українська музична енциклопедія*. Київ : ІМФЕ НАН України, 2011. Т. 3. С. 65–67.

5. Шуневич Є. Особливості репертуарної політики муніципального камерного хору «Легенда» (м. Дрогобич). *Хорове мистецтво та його подвижники*. Матеріали VII міжнародної інтернет-конференції. Дрогобич : Редакційно-видавничий відділ ДДПУ ім. І. Франка, 2018. С. 166–178.

#### *References*

1. Varakuta, M. (2011). Genre of choral miniature in modern Ukrainian music (on the example of the work of V. Zubytskyi). Candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].

2. Demianets, I. (2005). Chamber choir "Legend" in the context of performing traditions of choral art of Ukraine. *Bulletin of the Precarpathian University*. Series: Art History, 8, 154–163 [in Ukrainian].

3. Parkhomenko, L. (1979). Ukrainian choral piece. Typology, thematics, composition. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].

4. Pyts, B. (2011). Legend "Legend". *Ukrainian Music Encyclopedia*. Kyiv: IMFE NAN Ukraine [in Ukrainian].

5. Shunevych, Ye. (2018). Peculiarities of the repertoire policy of the municipal chamber choir "Legend" (Drohobych). Choral art and its ascetics. Materials of the VII International Internet Conference. Drohobych [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 04.10.2023  
Отримано після доопрацювання 09.11.2023  
Прийнято до друку 17.11.2023*

УДК 781.1

**Цитування:**

Козлін В. Й., Грищенко В. І. Музичні проекти в секвенсорі GUITAR PRO 7.5. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 88–100.

Kozlin V., Hryshchenko V. (2023). Musical Projects in Guitar Pro 7.5 Sequencer. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 44, 88–100 [in Ukrainian].

*Козлін Валерій Йосипович,*  
доктор мистецтвознавства, професор  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-8974-0894>

*Грищенко Валентина Іванівна,*  
кандидат педагогічних наук, доцент  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-5720-0631>

## МУЗИЧНІ ПРОЕКТИ В СЕКВЕНСОРИ GUITAR PRO 7.5

**Мета роботи.** Стаття присвячена дослідженню процесу створення музичних проектів у секвенсорі GUITAR PRO 7.5. **Методологія дослідження.** У статті використаний системний підхід, а також застосовані методи аналізу і синтезу, порівняння та узагальнення. **Наукова новизна** полягає у виявленні та розробці новаторських методів роботи у секвенсорі GUITAR PRO 7.5, що дозволяє створювати музичні композиції «з нуля» за допомогою сучасних програмних інструментів, а також можливостей використання музично-інформаційних технологій у подальшій мистецькій практиці музикантів, саундпродюсерів, звукорежисерів, продюсерів та у професійній музичній освіті. **Висновки.** Даний програмний продукт – потужний нотний редактор, що дозволяє створювати оригінальні партитури на професійному рівні для послідуного редагування. Програма представляє багато потрібних інструментальних засобів за допомогою яких користувач може працювати як з різноманітними набором символів нотної графіки, так і з великим спектром регулювання динаміки звуку та темпу, що дозволяє створювати зразки нотних творів, що звучать та їх фонограми. Має потужний вбудований MIDI-редактор, будівельник акордів, програвач, метроном та інші корисні інструменти для музикантів. Можливість запуску Guitar Pro 7.5 на платформах Windows, Linux, Mac OS. Широко використовується музикантами, композиторами, аранжувальниками, саундпродюсерами, звукорежисерами, продюсерами. Також, методи роботи у Guitar Pro 7.5 можуть використовуватися для вивчення студентами, що опановують відповідні спеціальності у вищих навчальних закладах.

Ключові слова: музичний нотний редактор, партитура, аранжування, озвучування, музикант, композитор, саундпродюсер, звукорежисер, продюсер, професійна музична освіта.

*Kozlin Valerii, Doctor of Arts, Professor, National Academy of Culture and Arts Management; Hryshchenko Valentyna, PhD in Pedagogic Sciences, National Academy of Culture and Arts Management*

### **Musical Projects in Guitar Pro 7.5 Sequencer**

**The purpose of the article** is to study the process of creating musical projects in the GUITAR PRO 7.5 sequencer. **Research methodology.** The article uses a systematic approach, as well as methods of analysis and synthesis, comparison and generalisation. **The scientific novelty** lies in the identification and development of innovative methods of working in the GUITAR PRO 7.5 sequencer, which allows creating musical compositions from scratch using modern software tools, as well as the possibilities of using music information technologies in the further artistic practice of musicians, sound producers, sound engineers, producers and in professional music education. **Conclusions.** This software product is a powerful music editor that allows one to create original scores at a professional level for subsequent editing. The programme presents many necessary tools with which the user can work with a variety of musical notation symbols and a wide range of sound dynamics and tempo control, which allows you to create samples of sounding musical pieces and their phonograms. It has a powerful built-in MIDI editor, chord builder, player, metronome, and other useful tools for musicians. Guitar Pro 7.5 can be run on Windows, Linux, and Mac OS platforms. It is widely used by musicians, composers, arrangers, sound engineers, sound designers, and producers. In addition, Guitar Pro 7.5 methods can be used for studying by students who are mastering the relevant specialties in higher educational institutions.

**Keywords:** music notation editor, score, arrangement, sound, musician, composer, sound producer, sound engineer, producer, professional music education.

Актуальність даної теми дослідження зумовлена стрімким інформаційним і технологічним прогресом, коли все більше з'являється різних методик і технологій створення та аранжування музичних композицій за допомогою комп'ютера. Великі досягнення у сфері комп'ютерних технологій, масштабна комп'ютеризація та діджиталізація дають можливість максимізувати творчий підхід до викладання музично-інформаційних технологій у навчально-виховному процесі для виховання фахівців мистецької сфери: музикантів, звукорежисерів, саундпродюсерів, продюсерів.

Виклад основного матеріалу. Розділ 1. Підготовка програми до роботи

1.1. Виклик програми. Запустити програму можна з меню Пуск (вона розташована в нижньому лівому куті екрана Windows), вибравши команду *Пуск* ⇨ *Програми* ⇨ *Guitar Pro 7.5*. Якщо в процесі інсталяції на робочому столі Windows ви створили ярлик *Guitar Pro7.5*, то відкрити програму можна подвійним клацанням мишки на цьому ярлику. У цьому екрані з'явиться вікно (рис.1.1).



Рис.1.1. Попереднє вікно програми Guitar Pro 7.5

Угорі розташована лінійка меню, до якої ми повернемося пізніше. Під назвою програми ліворуч розташовані кнопки виклику різних вікон. Це:

**RECENT FILES** – для відкриття файлів нещодавно збережених (їх назви будуть нижче у тому випадку, якщо вони вже створені, у нас їх ще немає).

**TEMPLATES** – для відкриття готових шаблонів музичних інструментів, що представлені у програмі.

У **EXAMPLES** – знаходяться зразки готових музичних творів, що звучать, які вже створені виробниками програми.

У полі **PLAY & EDIT** можемо за допомогою активації *New File* створити новий файл зі своїми налаштуваннями. В *Open File* знаходяться файли, які створені раніше, а в

полі *Browse* можна створити свій обліковий запис.

Поле **NEED HELP** надає можливість відкрити, у разі потреби, провідника для користувача (*User Guide*) та центр допомоги (*Help Center*). Опція *Clear Recent Files* призначена для чищення від недавніх файлів.

Справа внизу знаходиться лінійка з значками, що мають відношення до Інтернету (рис.1.2).



Рис.1.2. Лінійка Інтернет

1 - <https://www.guitar-pro.com> – перехід безпосередньо до розробників програми;

2 - *Blog* – Інтернет журнал подій у мережі, присвячених програмі;

3 - *Youtube* – сайт, що дозволяє переглянути відеоролики з уроками про *Guitar Pro 7.5*;

4 - *Twitter* - соціальна мережа для публічного обміну повідомленнями.

Виберемо у вікні (рис.1.1) елемент для створення нового файлу *New File* (Ctrl+N). Відкриється вікно введення треків (*Add Track*), в якому можна вибрати музичні інструменти (рис.1.3).

У верхній частині вікна знаходиться лінійка вибору музичних інструментів: 1 - струнні (причому тільки гітари); 2 – оркестрові; 3 – ударні.

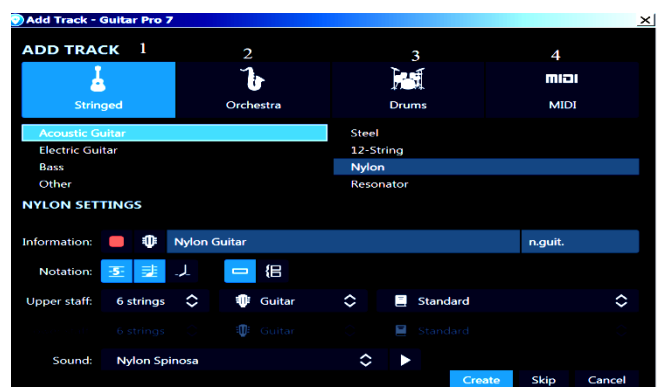


Рис.1.3. Вікно додавання треків

Ці елементи ставляться до банку звуків RSE, що розроблений саме в цій програмі. При клацанні мишкою по елементу у лівому стовпчику з'являються різновиди музичного інструменту, а правому його типу.

Якщо вибрати елемент 4, то відкриється таблиця інструментів у стандарті GM MIDI, що значно розширює інструментальні можливості програми (рис.1.4). Для прикладу виберемо акустичну гітару із нейлоновими

струнами (рис.1.3). Нижче стовпчика з назвами інструментів, з'являється поле з налаштуваннями для акустичної гітари (у нашому випадку NULON SETTING).

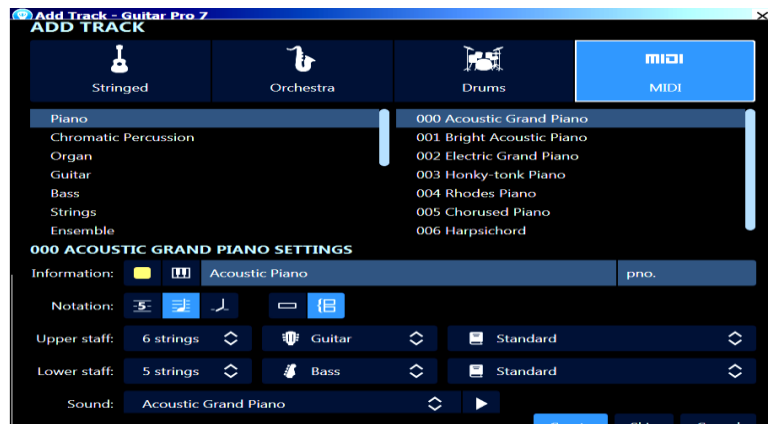


Рис.1.4. Музичні інструменти у стандарті GM MIDI

При натисканні на головці віртуального грифа відкриється вікно із зображенням різних музичних інструментів (рис.1.5). Той, який ми виберемо, відобразиться на відповідному треку мікшера (розглянуто далі). При натисканні по червоному квадрату відкриється вікно налаштування кольорів. При виборі певного кольору він відобразиться так само на відповідному треку мікшера.

При виділенні цифри 5 під треком обраного музичного інструменту з'явиться табулятура з кількістю лінійок, що з'являються у випадному меню *Upper staff* (рис.1.6).

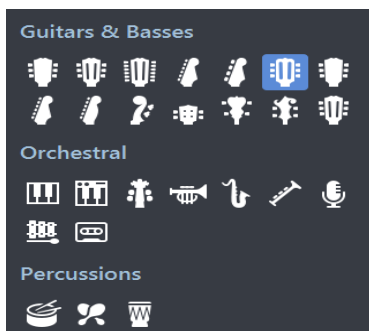


Рис.1.5. Вікно із зображенням музичних інструментів

У випадному меню *Sound* можна вибрати додатково музичний стиль виконання і прослухати його кнопкою звук (рис.1.7).

Після натискання клавіші *Creat* відкриється головне вікно (рис.1.8). Вікно складається з окремих панелей, які ми розглядатимемо далі. У центрі знаходиться біле вікно, що відображає партитуру з

введеними музичними інструментами. У нашому випадку, тільки одна гітара у вигляді нотного стану (вгорі) та табулятури (нижче).

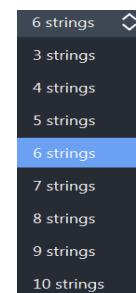


Рис.1.6. Меню табулятур

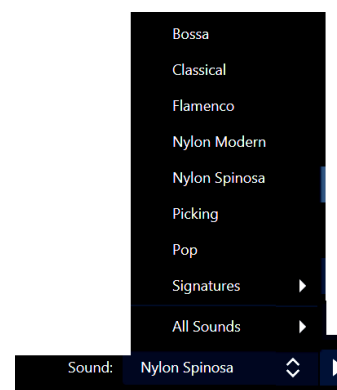


Рис.1.7. Випадне меню Sound

Робота з табулятурою справа особиста, якщо потрібно завантажити музичний інструмент без табулятури, то у вікнах рис. 1.3 та рис. 1.4 елемент 5 не треба виділяти. Якщо табулятура вже введена в музичний інструмент, а її необхідно прибрати, то це можливо, а яким чином розглянемо далі.

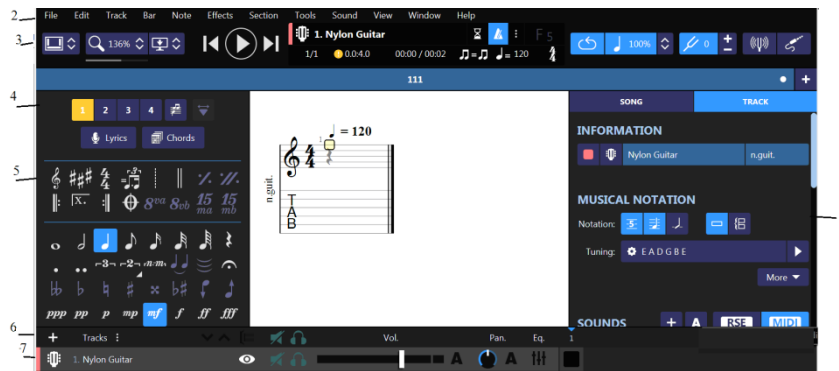


Рис. 1.8. Головне вікно програми

Головне вікно складається з білого листа з партитурою і панелей, що оточили його, які позначені цифрами 1-2-3-4-5.

1 - панель інспектор; 2 - панель меню; 3 - інструментальна панель; 4 - панель голосів; 5 - панель редагування; 6 - панель лінійка треків; 7 - панель мікшера.

Розширити робочий простір головного вікна можна згортаючи панель, а саме: *Панель редагування* – командою меню *View* ⇨ *Show c Edition* ⇨ *Palette* або гарячою клавішею F2; *Панель інспектора* *View* ⇨ *Show* ⇨ *Inspector* (F5, F6); *Панель мікшера* *View* ⇨ *Show* ⇨ *Global View* (F8).

1.2. Зміна мови для зручності користування. При освоєнні нових музичних програм бажано користуватися англійською мовою, оскільки музична термінологія фактично у всіх програмах однакова і при освоєнні інших програм у майбутньому буде значно простіше з ними працювати. У нашому випадку розглядається англійська версія програми.

Для зміни мовного тексту необхідно скористатися командою *File* ⇨ *Preferences*. Відкриється вікно рис. 1.9, в якому потрібно вибрати вкладку *Interface* і в нижньому рядку з поля *Language* (у його списку рис. 1.10) вибрати потрібну мову) і обов'язково перезавантажитися.

1.3. Додавання треків музичних інструментів у головне вікно. Ввести до партитури додатковий трек можна командою меню *Track* ⇨ *Add* ⇨ *Ctrl* ⇨ *Shift* ⇨ *Ins* або за допомогою символу +, розташованого нижче інформаційної панелі (над мікшером) у лінійці *Track*. Відкриється знайоме вікно (рис.1.4). Виберемо трубу в *Brass* ⇨ *Trumpet* із банку MIDI, підтвердивши дію кнопкою «OK». У партитурі з'явиться нотний стан труби (рис.1.11), в мікшері – трек труби. Зверніть увагу на тональність – інструмент з'явився в транспонуючому вигляді, тобто труба Bb. На

рис.1.11 представлено нотний стан з трубою, яка транспонує.

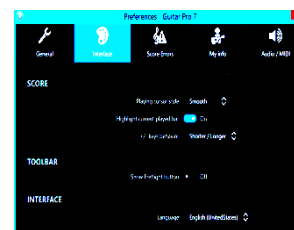


Рис.1.9. Вікно Preferences

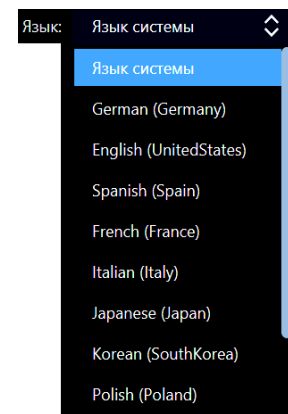


Рис.1.10. Меню вибору мови програми



Рис.1.11. Нотний стан з трубою, яка транспонує

1.4. Переклад інструменту, який транспонує в інструмент, що не транспонує.

Раніше у практичній роботі композитори, аранжувальники, музиканти створювали партитури де одночасно були нотні стани з музичними інструментами, які транспонують або не транспонують.

Фактично в голові потрібно було весь час утримувати різні тональності інструментів, що транспонують, і різні знаки альтерації. Тільки за наявності великого досвіду така робота могла виконуватися швидко та без помилок.

У секвенсорі GUITAR PRO 7.5 все досить просто. Потрібно інструменти, які транспонують перевести в такі, що не транспонують. Далі писати твір на треках фактично в одній тональності, а потім, після закінчення роботи, перевести треки з інструментами, що не транспонують, назад в такі, що транспонують.

Програма автоматично відобразить потрібні ноти, ключові та тактові знаки альтерації. Процес переведення інструменту з такого, який транспонує в такий, що не транспонує відбувається в інспекторі головного вікна - 1 (рис. 1.8). Панель інспектора винесена окремо на рис. 1.12.

Потрібно виділити поле *Track*, клацнути по вкладці. З'явиться поле *Transposition tonality* (рис.1.13), з якого видно, що обраний інструмент труба транспонує у стрій Bb.

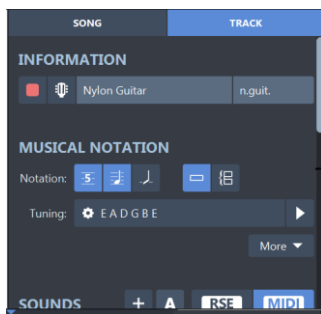


Рис.1.12. Панель інспектора

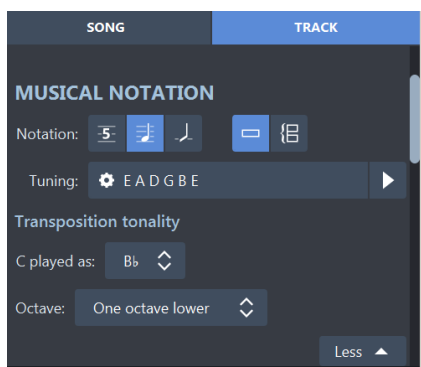


Рис.1.13. Поле з *Transposition tonality*

Якщо відкрити меню, що випадає, то з'явиться список тональностей для транспонування де можна вибрати потрібну (рис.1.14). У нашому випадку «C». При цьому у головному вікні тональність труби стане *До мажор* (діези зникнуть) (рис. 1.15).

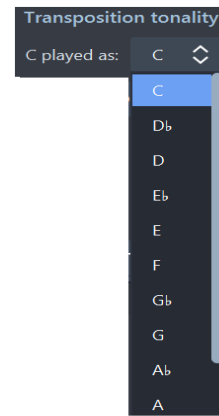


Рис.1.14. Список тональностей, що транспонують

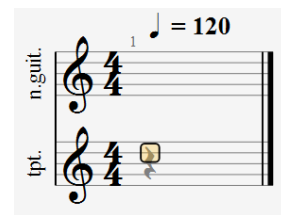



Рис.1.15. Труба, що не транспонує

Звучання вибраного музичного інструмента можна прослухати, якщо у рядку *Tuning* скористатися прапорцем .

1.5. Заміна музичного інструменту треку. Щоб замінити музичний інструмент треку на інший, необхідно переміщати вертикальну лінійку прокручування інспектора вниз до появи поля *SOUNDS* (рис.1.16).

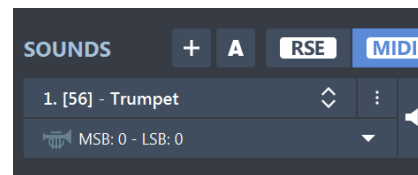



Рис.1.16. Поле заміни музичного інструменту

Далі слід вибрати банк звуків (RSE чи MIDI). Якщо потім відкрити спливаюче меню  в рядку музичного інструменту - у нашому випадку *Trumpet* (рис.1.16), то відкриється банк звуків (рис.1.17), де і вибирається бажаний (наприклад, *Tango Accordion* (рис.1.18).

Назва та звучання музичного інструменту зміниться, але в треку головного вікна назва музичного інструменту залишиться тією ж. Виникає парадоксальна ситуація. Наприклад, у розглянутому прикладі обрано інструмент *Tango Accordion* і він звучить, а в треку головного вікна та мікшері назва музичного інструменту – *Trumpet*.

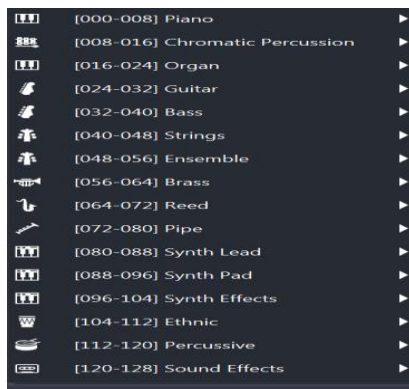


Рис.1.17. Банк звуків

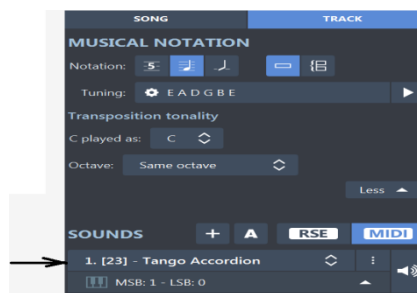


Рис.1.18. Новий музичний інструмент Tango Accordion

Цифрою 5 вводиться та видаляється табулятура. Її можна додати до будь-якого музичного інструменту. Розташовані лівіше ноти для стандартної та слеш-нотації. *Один прямокутник* – для вставки одного треку, *два прямокутника* – для двох треків – скрипкового та басового.

*Слід пам'ятати, що музичні інструменти потрібно вибирати або в банку GM MIDI, або RSE.* Якщо вибрати інструменти в різних банках, то при відтворенні вони звучать по вертикалі не одночасно, а зі зсувом, прибрати який можна тільки за наявності ASIO драйвера.

1.6. Заміна назви музичного інструменту у мікшері та треку головного вікна. При заміні музичного інструменту його назва залишається старою перед треком головного вікна і перед мікшером. Програма дає змогу зробити заміну. Для цього потрібно відкрити вікно інспектора (гарячою клавішею F6 рис.1.19) та в полі INFORMATION видалити попередню назву (за стрілкою 1) та написати повну нову назву (у нашому випадку *Tango Accordeon*). Справа за стрілкою 2 потрібно написати скорочену назву. За бажанням клацанням на зображенні труби (за стрілкою) 3 відкриється вікно з зображеннями музичних інструментів, де можна вибрати клавішні інструменти. Зміни будуть відображені у

відповідному треку головного вікна і лінійці мікшера.

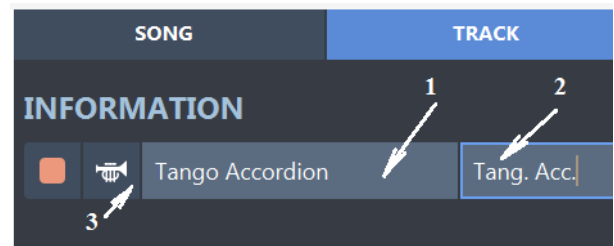




Рис.1.19. Зміна назви музичного інструменту.

1.7. Форматування треків. *Guitar Pro 7.5* автоматично формує кількість тактів у рядку, але цей процес можна внести зміни в ручну за допомогою елемента панелі голосів , виділеним мишею. Активним елемент стає при активізації інструментальної панелі головного вікна  і виборі з меню будь-якого рядка, що випадає, крім двох останніх (рис. 1.20).

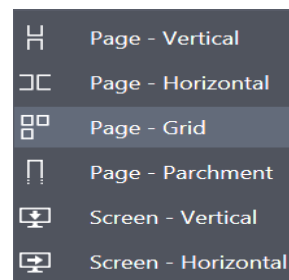



Рис.1.20. Випадний список формування партитури

Ці рядки дають можливість працювати з вертикальним або горизонтальним розташуванням треків, причому нижній переваги на етапі попереджувального набору, тобто треки йдуть як би в далечінь і зручні в роботі. Для ручного форматування потрібно

активувати клацанням . Символ з'являється тільки при сторінковому форматуванні (рис.1.20), при екранному форматуванні (два останні рядки), він не працює. Після активації символ з'явиться у тактах треків (рис.1.21). Схопивши за нього такт можна стискати і розтягувати. Наприкінці рядка з'являються знаки + та -. Якщо клацати на +, то кількість тактів у рядку стає більшою (рис.1.21), якщо на -, то менше (рис.1.22).

Розділ 2. Введення нот. Для введення нот необхідно скористатися панеллю редагування – 5 головного вікна (рис.1.8). Вміст панелі показано на рис. 2.1. Панель складається з п'яти секцій розділених горизонтальними лініями. Вертикальною

лінійкою прокручування панель можна переглядати нижче. Для набору нот є верхня

секція панелі, винесена окремо (рис.2.2).



Рис.1.21. Збільшення кількості тактів у рядку



Рис.1.22. Зменшення кількості тактів у рядку



Рис.2.1. Вміст панелі редагування

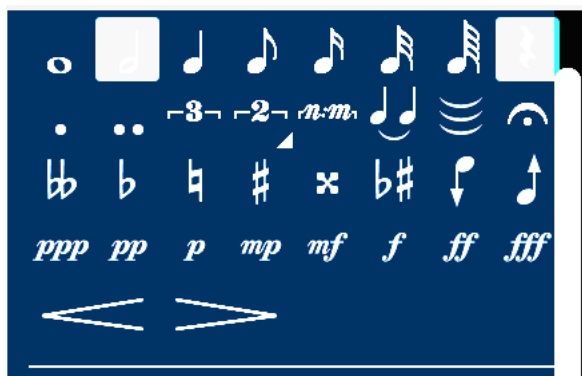


Рис.2.2. Секція набору нот

2.1. Вибір тривалостей нот. При виборі музичного інструменту і завершення цього процесу на робочому столі з'являється нотний стан цього інструменту з прямокутником (хендлом) на нотних рядках (рис. 2.3)

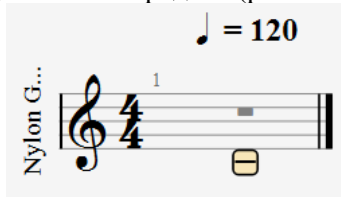


Рис.2.3. Нотний стан з хендлом


Стрілками вгору, вниз  $\uparrow\downarrow$  і вліво вправо  $\leftarrow\rightarrow$  клавіатури комп'ютера хендл можна переміщати. Середина хендла по вертикалі відповідає нотній лінійці, тобто. розташування ноти (у нашому випадку для гітари - До малої октави). Для введення потрібної ноти в секції набору нот клацанням мишки вибирається потрібна тривалість, хендл переміщується в потрібну позицію і при клацанні по клавіші *Enter* клавіатури комп'ютера з'являється відповідна нота (рис.2.4). Для отримання наступної ноти слід скористатися стрілкою  $\rightarrow$ .



Рис.2.4. Приклад введення звукоряду

Можна вводити ноти тривалістю від цілої до шістдесят четвертої. Переміщатися за тривалістю в секції набору нот можна за допомогою клавіш комп'ютера - ліворуч клавішею мінус (-), праворуч + плюс, як на основній, так і цифровій клавіатурі. Для видалення ноти потрібно помістити хендл точно на ній і скористатися клавішею *Del*. Паузи вводяться кнопкою *Insert* комп'ютера, також кнопкою *R* клавіатури.


Встановлення точок тривалостей. Крапки  $\bullet$   $\bullet\bullet$  (одна і дві) у другому ряду секції рис.2.2 застосовуються для збільшення тривалостей нот. Виділяти їх можна гарячими клавішами тільки в англійській розкладці клавіатури - одну крапку (крапкою) та дві крапки (*Ctrl* + крапка). Знімати крапки можна також, але повторним клацанням по цих точках.


Введення тріолей. Для введення тріолей застосовується зображення . Необхідно ввести першу ноту необхідної тривалості,

клацнути мишкою на цьому зображенні та увести інші ноти тріолі (рис.2.5).



Рис.2.5. Введення тріолей

Для введення інших ритмічних фігур непарного ділення (так званих «oley») застосовується кнопка . Потрібно навести на це зображення курсор мишки та клацнути правою кнопкою. Відкриється випадний список (рис.2.6) з варіантами тривалостей з «олями».

Кнопка з позначенням  використовується для набору нестандартних співвідношень тривалостей. Викликається вона клацанням лівої кнопки мишки. Відкриється вікно (рис.2.7), у полях якого ліворуч і праворуч задаються параметри співвідношення.

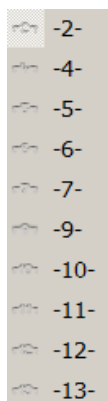


Рис.2.6. Варіанти «oley»

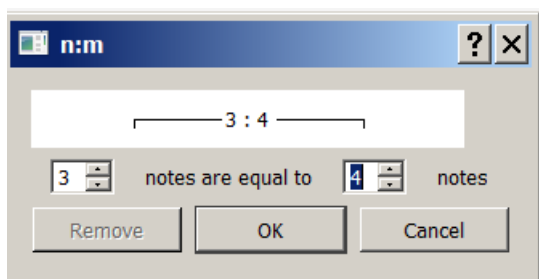


Рис.2.7. Вікно нестандартних тривалостей

Результат показано цих дій показано на рис.2.8. Для скасування служить кнопка *Remove*.



Рис.2.8. Приклад співвідношення тривалостей





2.2. Введення легато. Для вставки прийому легато застосовується зображення  (рис.2.2). Необхідно вставити дві ноти однакової висоти, поставити хендл на другу ноту та скористатися  (рис.2.9). Для групового легато застосовується .



Рис.2.9. Вставка прийомів легато

2.3. Фермата. Для виклику фермати потрібно виділити ноту і скористатися зображенням  або клавішею (F) (рис.2.2). У вікні (рис.2.10) вибрати тип фермато - зліва коротке, по центру середнє і справа довге за звучанням. Двигуном можна вибрати проміжні значення. Результат – на рис.2.11.

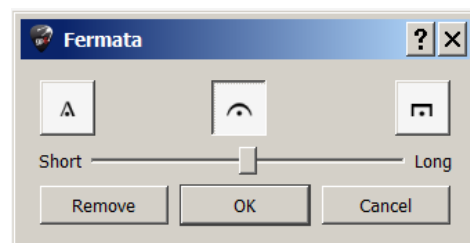


Рис.2.10. Вікно установок фермата



Рис.2.11. Приклад із ферматою

Видаляється фермато кнопкою Remove (рис.2.10) після виділення над нотою.


2.4. Знаки альтерації. Знаки альтерації перебувають у третьому рядку секції набору нот (рис.2.2). Усю лінійку винесено на рис. 2.12.



Рис.2.12. Знаки альтерації

Символи, що зрозумілі музикантові - дубль бемоль, бемоль, бекар, діз, дубль діз. Вони додаються до задалегідь виділених нот.

Знаки  призначені для енгармонійної заміни нот.

Знаки  (Alt + Shift + ↓↑) призначені для переміщення ноти (чи виділених фрагментів) по півтонах відповідно вниз, або вгору.

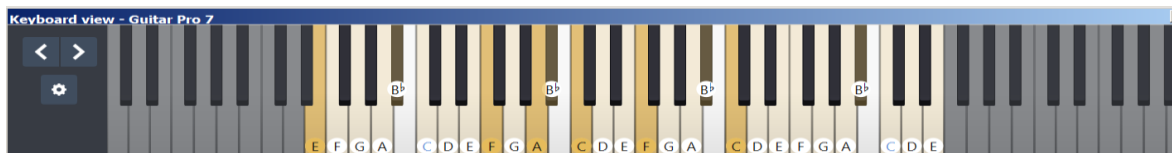


Рис.2.14. Віртуальне фортепіано

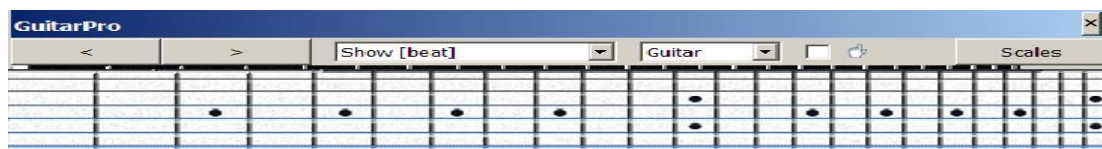


Рис.2.15. Віртуальний гриф гітари

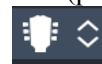
Для набору нот за допомогою віртуального грифа треба клацати мишкою по відповідних струнах і ладах.

2.6. Введення нот із меню. Ввести ноти певної тривалості можна також із меню Note за допомогою команди Note ⇔ Duration. Відкриється вікно рис.2.16.

Угорі розташовані тривалості від цілої до шістдесят четвертої, далі одна і дві точки додавання до тривалостей і нижче блок співвідношення тривалостей. Командою Note ⇔ Accidentals відкривається вікно введення

"Гарячі клавіші" Alt + Shift + Page Up або Alt + Shift + Page Down викликають стрибок виділеної ноти на октаву відповідно вгору і вниз.

2.5. Введення нот віртуальними інструментами. Вибираються віртуальні інструменти із меню View (рис.2.13) або



клацанням на зображення та вибору інструмента з випадного меню.

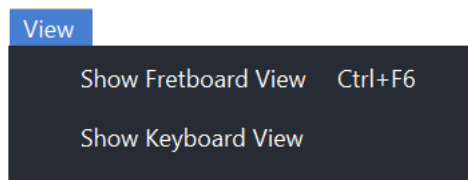


Рис. 2.13. Вибір віртуальних інструментів

У програмі є можливість введення нот за допомогою віртуальних інструментів – фортепіанної клавіатури (рис.2.14) та гітарного грифа (рис.2.15). На треку необхідно задавати потрібні тривалості та клацаючи мишкою за певними клавішами, вводяться відповідні ноти. За допомогою позначень можна переміщатися відповідно вліво і вправо по набраних нотах.

знаків альтерації (рис.2.17), які розташовані зверху у послідовності – дубль бемоль, бемоль, натуральна нота, діз, дубль діз.

Командою *Change the accidental* (Ctrl+Alt+8) виконується енгармонічна заміна нот. Командами *Tied note* (L), *Tie the beat* (Shift+L), *Fermata* (F) та *Rest* (рис.2.18) вводяться відповідно легато, легато із заміною ноти, фермата та пауза.

Командами *One semi-tone down* (Shift + Alt + ↓) та *One semi-tone up* ((Shift + Alt + ↑))

(рис.2.19) виділені ноти переміщуються півтонами відповідно вниз і вгору.

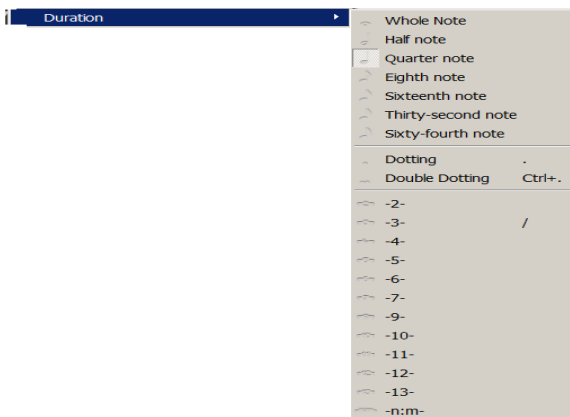


Рис.2.16. Вікно вибору тривалостей

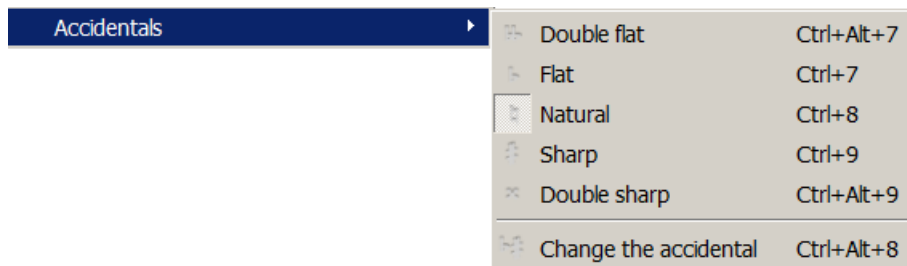


Рис.2.17. Вікно введення знаків альтерації



Рис.2.18. Додаткові команди меню Note півтонами

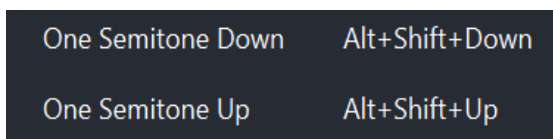


Рис.2.19. Переміщення нот

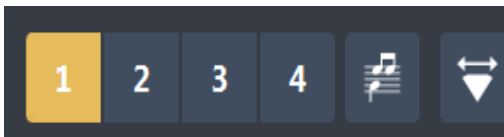


Рис.2.20. Лінійка голосів



Рис.2.21. Моно режим голос

2.7. Запис голосів. У Guitar pro 7.5 можна записувати ноти у чотирьох голосах. Лінійка голосів знаходиться вгорі ліворуч у головному вікні (рис.1.8) панель 4. У разі голоси винесені окремо (рис.2.20).

Для запису потрібно виділити в лінійці голосів відповідний із них і працювати на треку у звичайному режимі. При переході на інший голос попередньо записані виглядають у тьмяному кольорі (рис.2.21), і працювати можна лише з виділеними – цей режим називається моно. У мульти режимі працювати можна з усіма голосами і виглядають вони в однаковому чорному кольорі (рис.2.22). Включається мульти режим лівою кнопкою мишки на лінійці голосів на зображенні як нот (рис.2.20).



Рис.2.22. Мульти режим голосів

Голоси можна міняти місцями командою Move ⇌/Swap Voices із меню Tools. З'явиться вікно (рис.2.23), у якому виділені вільні голоси. Клацанням мишки на будь-якому з них проводиться заміна.

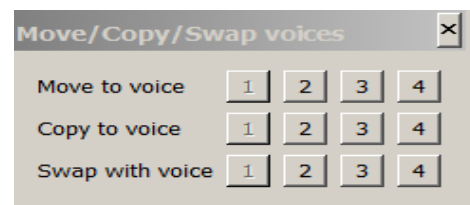


Рис.2.23. Вікно заміни голосів

Угруповання нот. Для угруповання нот застосовується лінійка піктограм четвертої секції панелі редагування (рис.2.1), яка окремо представлена на рис. 2.24.

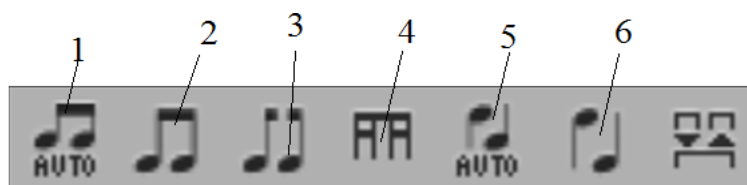


Рис. 2.24. Лінійка вибору угруповання нот

При виборі активації №1 ноти групуються автоматично (рис.2.25), при виборі №2 групуються виділені ноти (рис.2.26), при

виборі №3 відбувається розгруповання нот (рис.2.27) і при виборі №4 розгрупуються більш дрібні тривалості.



Рис. 2.25. Автоматичне угруповання нот



Рис. 2.26. Вибіркове угруповання нот



Рис. 2.27. Розгруповання нот

При виборі №5 автоматично розставляються прапорці.

Напрямок штилів нот. У процесі роботи напрямок штилів нот виставляється

автоматично. За потреби його можна міняти опцією 6 (рис.2.24). Результат показаний на рис.2.28 проти рис.2.24.

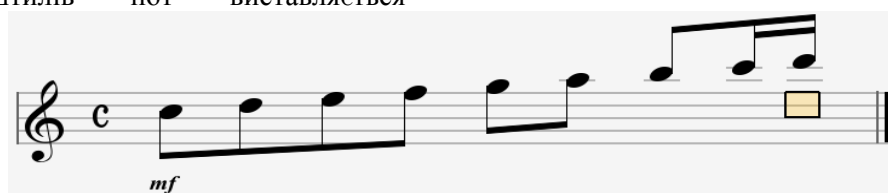




Рис. 2.28. Зміна напрямку штилів нот

Введення затакту. Затакт вводиться із меню *Bar* (такт). Потрібно поставити прапорець у рядку *Anacrusis* (pickup bar). Потім у першому такті треку набирається необхідна кількість нот затакту (рис.2.29).



Рис. 2.29. Введення затакту

Введення форшлагів. Введення форшлагів проводиться символами  (перекреслений форшлаг) і  (не перекреслений форшлаг) третьої секції панелі редагування (рис.2.1). Можна скористатися командами – меню *Effects* ⇒ *Grace note* ⇒ *Before the beat* (G) для перекресленого форшлагу або командою *Effects* ⇒ *Grace note* ⇒ *On the beat* (Ctrl+Alt+G) для не перекресленого.

Спочатку вводиться нота необхідної тривалості, потім клацанням на символі форшлагу нота перетворюється на форшлаг.

Тривалість такту у своїй не змінюється (рис.2.30).



Рис.2.30. Нота з форшлагом

Довгі тактові лінії у системі. При наявності у системі більш одного інструмента зручніше для роботи з'єднувати треки довгими тактовими лініями. Для цього потрібно відкрити вікно стилів (F7) (рис.2.31 а), вибрати вкладку System & Staves і в рядку Display extended barlines in system поставити прапорець.  Display extended barlines in system.

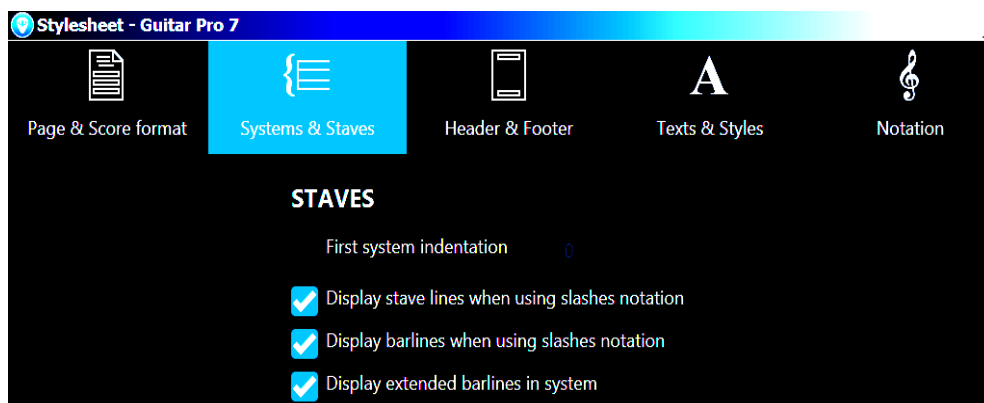


Рис.2.31а. Вікно стилів



Рис.2.31б. Короткі тактові лінії



Рис.2.32. Приклад роботи з MIDI пристроєм

2.9. Введення динаміки. Елементи динаміки перебувають у секції набору нот (рис.2.2). Там же прийоми кресcendo та димінунендо. У нашому випадку лінійка динаміки показана на рис. 2.33.



Рис.2.31в. Довгі тактові лінії

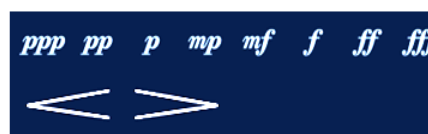


Рис.2.33. Лінійка динаміки

Для встановлення необхідної динаміки звучання потрібно встановити курсор на потрібній ноті та вибрати мишкою відповідний символ динаміки. Вибрана нота і все, що праворуч будуть звучати відповідно до обраної динамікою. Може виявитися, що символи динаміки працюватимуть у звуку будуть, а самих про позначень у партитурі видно не буде. Потрібно ввести відповідні настройки.

Налаштування видимих символів динаміки. Необхідно вибрати у меню File ⇨ Stylesheet або скористатися «гарячою» клавішею F7. У вікні (рис.2.34) вибрати вкладку Notation і в рядку Hide dynamics (сховати динаміку) зняти прапорець. Закріпити дію Apply ⇨ Ok.

2.8. Введення нот за допомогою MIDI клавіатури або MIDI гітари. За наявності MIDI клавіатури або MIDI-гітари ноти можна вводити безпосередньо з цих пристроїв. Виклик здійснюється з меню Sound командою MIDI Capture. Запис починається при грі на MIDI інструменті як акордами, і одиночними нотами. Тривалості нот виставляються вручну простим способом.

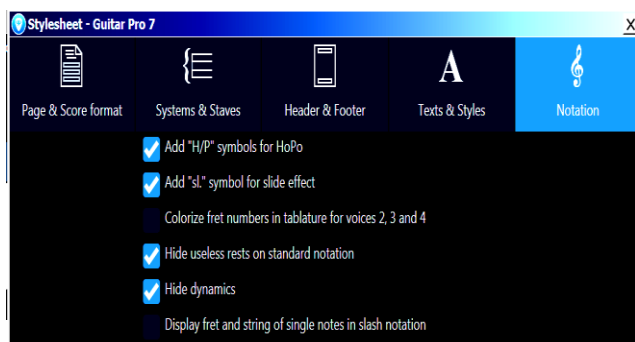


Рис.2.34. Вікно стилів

Для введення крещендо або димінунендо потрібно виділити мишкою потрібну ділянку треку та клацнути на відповідному символі. Повторне клацання символ скасовує.

2.10. Транспонування. Палітра можливостей режимів варіантів транспонування виконується з меню *Tools* командою *Transpose*. Відкриється вікно (рис.2.35). Кнопкою *Selection* транспонується виділена частина партитури. *All bars* – транспонуються усі такти без виділення. *Current track* транспонується поточний трек, а *All tracks* – усі треки. У списку *semitones* вибираються інтервали транспонування. Для зміни тональності після транспонування необхідно скористатися символом (Ctrl+K) розділу 4 секції символів.

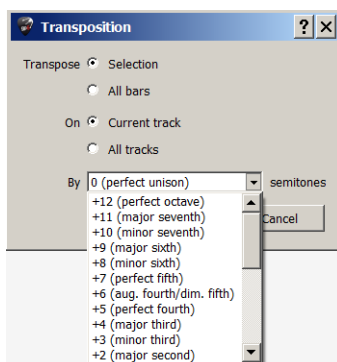


Рис.3.35. Вікно транспонування

Наукова новизна. Вперше у вітчизняному музикознавстві виявлені та запропоновані новаторські методи роботи у сучасній комп'ютерній програмі секвенсорі GUITAR PRO 6. Застосування методів і правил, що представлені у дослідженні, надає можливість перевести процес роботи композитора, аранжувальника, звукорежисера, музиканта з комп'ютером на якісно новий етап розвитку музичної творчості, на якому істотно поліпшується результат опрацювання музичної фактури, розширюються способи існування твору тощо.

Висновки. Даний програмний продукт – потужний нотний редактор, що дозволяє створювати оригінальні партитури на професійному рівні для послідуочого

редагування. Програма представляє багато потрібних інструментальних засобів за допомогою яких користувач може працювати як з різноманітними набором символів нотної графіки, так і з великим спектром регулювання динаміки звуку та темпу, що дозволяє створювати зразки нотних творів, що звучать та їх фонограми. Має потужний вбудований MIDI-редактор, будівельник акордів, програвач, метроном та інші корисні інструменти для музикантів. Можливість запуску Guitar Pro 6 на платформах Windows, Linux, Mac OS. Широко використовується музикантами, композиторами, аранжувальниками, та звукорежисерами. Також, методи роботи у Guitar Pro 7.5 можуть використовуватися для вивчення студентами, що опановують відповідні спеціальності.

### Література

1. Гайдено І. Особливості створення музичного твору за допомогою сучасних комп'ютерних технологій. Науковий вісник НМАУ імені П. І. Чайковського. 2002. Вип. 21. С. 113-121.
2. Сова М. О. Музичні комп'ютерні технології як інструментарій сучасного освітнього процесу. Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова. Серія 16: Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики. К., 2012. Вип. 16. С. 129-133.
3. Козлін В.И. Школа игры на компьютере в нотаторе Sibelius 6. Москва: Пресс, 2015. 352с.
4. Програма Guitar Pro 7.5 URL: <https://plugintorrent.com/arobas-music-guitar-pro-7-5-4-build-1788-win-x86/>
5. Програма Guitar Pro 7.5 URL: <https://vipmolik.net/soft/1016-guitar-pro-609-r9934-final-soundbanks-redaktor-tabulatur.html>

### References

1. Haidenko, I. (2020). Features of creating a musical work using modern computer technologies. *Scientific Bulletin of P. I. Tchaikovsky National Music Academy*, 21, 113-121 [in Ukrainian].
2. Sova, M. O. (2012). Musical computer technologies as tools of the modern educational process. *Scientific journal of the M. P. Dragomanov National Pedagogical University*. Series 16: Creative personality of the teacher: problems of theory and practice, 16, 129-133 [in Ukrainian].
3. Kozlin, V. I. (2015). School of computer performance in Sibelius 6 notator. Moscow: Press [in Russian].
4. Guitar Pro 7.5. URL: <https://plugintorrent.com/arobas-music-guitar-pro-7-5-4-build-1788-win-x86/>
5. Guitar Pro 7.5 program. URL: <https://vipmolik.net/soft/1016-guitar-pro-609-r9934-final-soundbanks-redaktor-tabulatur.html>

Стаття надійшла до редакції 05.10.2023  
Отримано після доопрацювання 07.11.2023  
Прийнято до друку 15.11.2023

УДК 78.01

**Цитування:**

Опанасюк О. П. Концептуальні принципи творчості Валентина Сильвестрова. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 101–106.

Opanasiuk O. (2023). Conceptual Principles of Creativity by Valentin Sylvestrov. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 44, 101–106 [in Ukrainian].

**Опанасюк Олександр Петрович,**  
доктор мистецтвознавства,  
професор кафедри музикознавства та  
музичної освіти

Київського університету імені Бориса Грінченка  
<https://orcid.org/0000-0002-2685-9468>  
[oleksandr-opanasiuk@ukr.net](mailto:oleksandr-opanasiuk@ukr.net)

**КОНЦЕПТУАЛЬНІ ПРИНЦИПИ ТВОРЧОСТІ ВАЛЕНТИНА СИЛЬВЕСТРОВА**

**Мета статті** – аналіз концептуальних принципів творчості В. Сильвестрова у контексті філософських концептів Г. Гегеля, Е. Гусерля та теорії інтенціоналізму культури і мистецтва. **Методологія дослідження** ґрунтується на філософсько-аналітичному, культурологічному, музикознавчому та порівняльному аналізі. Це дало можливість об'єктивувати й визначити смисловий зміст концептуальних принципів творчості В. Сильвестрова у контексті фундаментальних засад цих теорій та процесуального буття Європейської культури в інтенціональний період її становлення. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше на трансдисциплінарному рівні визначені й охарактеризовані концептуальні принципи творчості В. Сильвестрова. **Висновки.** Феноменологія не тільки визначає смислові засади інтенціоналізму музики В. Сильвестрова, але й концептуальні принципи його творчості. Прагнення композитора виразити сутнісний рівень самої музики знаходить відображення у тезах Г. Гегеля «повернутися проти того змісту, яке одне до цих пір володіло значимістю» і за допомогою цього «отримати зміст у самому собі». А також співзвучно гаслу Е. Гусерля «Назад, до предметів», що передбачає «повернення до самих речей», тобто їхнього феноменологічного змісту. Водночас філософські концепти Г. Гегеля, Е. Гусерля та концептуальні принципи творчості В. Сильвестрова зумовлені інтенціональною рефлексією культури, яка в заключний період становлення моделює відповідну форму свого існування та буття культурно-художніх явищ. Якщо феноменологія – це своєрідний принцип і форма вираження образів у музиці В. Сильвестрова, то пан-мелодичне начало постає способом такого буття. Відтак феноменологія і пан-мелодичне начало визначають смисловий зміст периферійних аспектів, інтро-ретро-спекцій і компіляцій, екстенсію музики Сильвестрова та власне є концептуальними принципами його творчості.

**Ключові слова:** концептуальні принципи, феноменологія, пан-мелодичне начало, В. Сильвестров, філософські концепти Г. Гегеля та Е. Гусерля, теорія інтенціоналізму культури і мистецтва.

*Opanasiuk Oleksandr, Doctor of Art Criticism, Professor, Department of Musicology and Music Education, Borys Grinchenko Kyiv University*

**Conceptual Principles of Creativity by Valentin Sylvestrov**

**The purpose of the article** is to analyse the conceptual principles of V. Sylvestrov's work in the context of the philosophical concepts of G. Hegel, E. Husserl and the theory of intentionalism of culture and art. **The research methodology** is based on philosophical-analytical, cultural, musicological, and comparative analysis. This made it possible to objectify and determine the semantic content of the conceptual principles of V. Sylvestrov's work in the context of the fundamental foundations of these theories and the procedural existence of European culture in the intentional period of its formation. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that, for the first time, the conceptual principles of V. Sylvestrov's work are defined and characterised at the transdisciplinary level. **Conclusions.** Phenomenology not only determines the semantic bases of the intentionalism of V. Sylvestrov's music, but also the conceptual principles of his work. The composer's desire to express the essential level of the music itself is reflected in G. Hegel's theses "to turn against the content that alone has held significance until now" and with the help of this "get the content in itself". And also in harmony with E. Husserl's slogan "Back to objects", which implies "returning to the things themselves", i.e. their phenomenological content. At the same time, the philosophical concepts of G. Hegel, E. Husserl and the conceptual principles of V. Sylvestrov's work are determined by the intentional reflection of culture, which in the final period of formation models the appropriate form of its existence and the existence of cultural and artistic phenomena. If phenomenology is a peculiar principle and form of expression of images in the music of V. Sylvestrov, then the pan-melodic principle appears as a way of such being. Therefore, phenomenology and the pan-melodic principle determine the semantic content of peripheral aspects, intro-retrospections and compilations, and actually are the conceptual principles of Sylvestrov's work.

**Keywords:** conceptual principles, phenomenology, pan-melodic beginning, V. Sylvestrov, philosophical concepts of G. Hegel and E. Husserl, the theory of intentionalism of culture and art.

Актуальність теми дослідження. Кожен композитор у міру таланту в творчості відображає буття світу та музичної культури. Водночас можна виокремити характерні аспекти їхнього стилю, які можна розглядати як *концептуальні принципи*. Відмінність останніх від художніх принципів зумовлена відображенням у них глибинних підвалин розвитку музичної культури, як і концепційних засад творчості митця.

Валентин Сильвестров (нар. 1937) – видатний український композитор, творчість якого припадає на другу половину ХХ – початок ХХІ ст. Композиторську діяльність він розпочинає як прихильник авангардизму, на межі 1960-х – 1970-х років формує надзвичайно оригінальний стиль, який визначається в контексті неоромантичних рефлексій. У науковців та музичної громадськості велике зацікавлення викликають його висловлювання про сучасну музику, власні твори, що відображено в інтерв'ю та бесідах з митцями [7; 8]. Очевидно, що міркування Сильвестрова можуть бути предметом дослідження різноманітних аспектів його творчості. У нашій публікації актуалізуються ті моменти, які дають можливість визначити концептуальні принципи його музики.

До цього додамо, що глибинна онтологія художніх явищ передбачає опору на філософські і культурологічні концепції, в яких узагальнюється культурно-художнє становлення та визначаються найхарактерніші аспекти його буття. Відтак творчість В. Сильвестрова пропонується розглядати на основі філософських концептів Г. Гегеля, Е. Гусерля та нашої теорії інтенціоналізму культури і мистецтва. Таке зіставлення і такий аналіз дають можливість визначити смисловий зміст концептуальних принципів творчості Сильвестрова у контексті фундаментальних засад цих теорій та процесуального буття Європейської культури в інтенціональний період її становлення.

Аналіз досліджень і публікацій. Творчість В. Сильвестрова висвітлена в численних публікаціях українських і зарубіжних авторів (О. Берегова, Н. Герасимова-Персидська, Ю. Грібієнко, А. Ільїна, І. Коханик, О. Михайлова, К. Моцаренко, М. Нестьєва, С. Павлишин, П. Рудь, С. Савенко, А. Сальм, М. Северинова, Н. Швець та інші), в яких його музика

аналізується в розрізі різних смислових моментів. Здебільшого ці дослідження зосереджені на стильових, полістильових, виразових, формотворчих, композиційних аспектах музики Сильвестрова. У деяких публікаціях акцентується на феноменології творів композитора, трактуванні мелодики як пан-мелодичного начала (О. Михайлова, М. Нестьєва, С. Павлишин), медитативності (О. Берегова, Н. Герасимова-Персидська, І. Коханик, О. Михайлова, С. Савенко), інтенціональності його музики (А. Сальм). Привертають увагу поняття, в контексті яких визначаються особливості музики Сильвестрова: «слабкий стиль», «неактуальний стиль», «стильові алюзії», «полістилістика», «багательний стиль» (Л. Акоюн, Ю. Грібієнко, І. Коханик, К. Моцаренко, М. Северинова), «співаючі конструкції», «спонтанна імпровізаційність» (Н. Швець) тощо.

Названі аспекти феноменології, інтенціональності, пан-мелодичного начала та інші моменти розкривають зміст музичної поетики В. Сильвестрова. Однак вони не можуть позиціонуватися як концептуальні, позаяк їм не надано глибинного смислу. Як зазначено вище, концептуальність смислових аспектів може бути актуальною за умови їхнього зіставлення з певними фундаментальними філософськими, культурологічними концепціями, що переводить їхні смисли на такий же рівень узагальнення та онтології.

Назвемо й наші публікації, в яких творчість В. Сильвестрова аналізується у філософсько-культурологічному контексті та особливостей розвитку музики в заключний – інтенціональний – період становлення культури [4; 5].

Мета статті – аналіз концептуальних принципів творчості В. Сильвестрова у контексті філософських концептів Г. Гегеля, Е. Гусерля та теорії інтенціоналізму культури і мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Уже хрестоматійними є твердження про те, що мистецтво ХХ–ХХІ ст. визначають незнані раніше трансформаційні процеси. Водночас ми не можемо стверджувати, що аналіз розмаїтих культурно-художніх явищ спирається на фундаментальні підвалини і закономірності процесуального буття культури. Визначальною причиною такої ситуації є

неналежна увага до культури як живого суспільного організму. Адже саме культура формує основи для буття не тільки культурно-художніх явищ, але й суспільних процесів. У цьому випадку пошлемося на працю О. Шпенглера «Занепад Європи» («Der Untergang des Abendlandes», Т. 1), в якій імпресіонізм розглядається в розрізі старості культури. А також назвемо статтю «Імпресіонізм у контексті процесуального буття Європейської культури» [3]. Очевидно, що такі публікації відкривають зовсім інші горизонти й перспективу в онтології цього стилю, ніж ті, з якими здебільшого ми стикаємося в науковій літературі.

За концепцією О. Шпенглера, культура є суспільним організмом; її розвиток передбачає періоди дитинства, юності, зрілості, старості. Філософ не визначає структуру процесуальності Європейської культури, водночас мистецтво ХХ ст. позиціонує в контексті її старості. У нашій теорії інтенціоналізму культури і мистецтва процесуальність Європейської культури визначають чотири періоди: символічний (V–XVI ст.); класичний (XVII–XVIII ст.); романтичний (XIX ст.); інтенціональний (кінець XIX–XXI ст.) [4, 154]. У заключний період культура формує *інтенціональну рефлексію*, яка передбачає «...образно-змістове зосередження (культури) на сформованих у попередніх періодах культурно-художніх атрибутах і смислах, метою чого є аналіз (дослідження) звершеного буття, осягнення феноменологічного рівня культурного становлення та проєкція можливого нового розвитку (культури)» [4, 224].

Звернемося до філософії Г. Гегеля та Е. Гусерля; це доповнить зазначене і сприятиме розумінню глибинного змісту приналежних до заключних періодів розвитку культури художніх явищ, як і творчості митців.

У «Лекціях з естетики» («Vorlesungen über die Ästhetik») Г. Гегель так визначає мистецтво, яке переходить до пост-існування: «Але якщо мистецтво всебічно розкрило нам істотні погляди на світ, які вміщені в його понятті, і зміст, що входить до цих поглядів, то воно звільнилося від цього визначення змісту... Істинна потреба в ньому пробуджується та активізується лише з потребою повернутися *проти* того змісту, яке одне до цих пір володіло значимістю... У цьому виході мистецтва за свої межі воно є також поверненням людини всередину до себе,... Тим самим митець отримує свій зміст у самому собі» [1, 684, 687].

На початку ХХ ст. Е. Гусерль публікує працю «Логічні дослідження» («Logische Untersuchungen»), в якій формулює гасло «Назад, до предметів». Ці слова визначальні для філософії Гусерля. Подібні тези містяться у працях «Ідеї чистої феноменології або феноменологічна філософія» («Ideen zu einer reinen Phänomenologie und phänomenologischen Philosophie»), «Картезіанські роздуми» («Cartesianische Meditationen»). Ідея цього гасла полягає в тому, щоб у визначенні явищ і речей відмежуватися від історичних нашарувань та за допомогою феноменологічної редукції повернутися до пізнання їхньої справжньої суті. Очевидно, що теза «Назад, до предметів» співзвучна інтенціональній рефлексії культури, яка зорієнтована на подібне «повернення»; метою ж рефлексії є аналіз звершеного становлення культури та пошук феноменологічної суті явищ і речей.

Як бачимо, обидва філософи наголошують на поверненні до суті самих речей, пошуку змісту в самому явищі, в самому собі, у мистецтві тощо. У нас може виникнути логічне запитання: «Чому до Е. Гусерля ніхто з філософів не говорив про необхідність повернутися до суті речей?». Відповідь очевидна: культура перебувала в активній фазі розвитку, що виключає такого плану гасла.

Водночас вбачаємо за доцільне коротко проаналізувати тезу Г. Гегеля «повернутися проти». Ці слова не треба розуміти як абсолютне заперечення попереднього, оскільки передбачається: а) повернення «проти того змісту, яке одне до цих пір володіло значимістю» (так чи інакше, заперечення пролонгує те, що заперечується; ось що фактично лежить в основі нео-, квазі- та полістильових явищ європейського мистецтва кінця XIX–XXI ст.); б) вихід мистецтва «за свої межі» дає митцеві можливість повернутися «всередину до себе»; в) «митець отримує свій зміст у самому собі». Очевидно, що позиції б) і в) не можуть стати реальністю поза смисловим змістом попереднього розвитку мистецтва, з приводу якого відбуваються ці рефлексії.

Таким чином неважко збагнути, що розвиток європейської музики в заключний – інтенціональний – період (кінець XIX–XXI ст.) буде зумовлений аналогічними рефлексіями. Втрата аспектів, які в минулих періодах розвитку культури «володіли значимістю», породжує явище *екстенсії*. Вихід мистецтва «за свої межі» актуалізує *периферійні зони* (периферійний простір культурно-художніх явищ). Повернення «всередину до себе» і

отримання митцем свого «зміст у самому собі» зумовлює феноменологія.

Очевидним є й те, що такого плану рефлексії не перекреслюють попереднє, а лише моделюють відповідні принципи аналізу й дослідження культурою свого звершеного буття. У нашій праці ці принципи визначені як базові принципи інтенціоналізму (екстенсії, інтро-ретро-спекції та компіляції, периферійності, феноменологізму, індетермінізму, абдукції, прогностики); вони узагальнюють художнє й стильове розмаїття і дають можливість аналізувати мистецтво кінця ХІХ – початку ХХІ ст. у контексті єдиної універсалії, єдиного принципу – принципу інтенціоналізму [4, 234–251].

У 1960-х роках В. Сильвестров опановує техніки західного авангарду і зосереджує увагу на пошуку власного стилю. У цей період були створені композиції (*Містерія* для альтової флейти і шести ударних груп, 1964; *Друга симфонія* для флейти, ударних, фортепіано і струнного оркестру, 1965; *Спектри* для камерного оркестру, 1965; *Третя симфонія / «Есхатофонія»* для великого оркестру, 1966), в яких можна відзначити стильові аспекти, які в наступні десятиліття стануть надхарактерними для його творчості.

Як відзначає С. Павлишин, в *Містерії* В. Сильвестров «вперше відчув музичність усіх звуків природи», у *Спектрах* «він відтворив... захоплення Всесвітом... Минатимуть роки, і він перенесе це дещо холодне милування природою на ґрунт духовного, поєднає філософське начало з людським єством» [6, 16–17]. Але яким чином композитор прагне виразити «музичність усіх звуків природи» і своє «захоплення Всесвітом»?

Насамперед відзначимо феноменологію як фундаментальний принцип його творчості. Є й інше, це – пан-мелодичне начало. Композитор часто говорить про надважливу роль мелодії у своїх творах: «...Коли я писав *Другу симфонію*, я будував форму як мелодію... Мелодія – це фундаментальне поняття в музиці, воно тотожне музиці як такій»; «...ідея, котра... привела мене надалі до того, щоб у музиці авангардного періоду слід було розглядати форму як мелодію... не засновуватися на контрастах, а будувати форму як мелодію, надмелодію» [7, 314, 39]. Аналізуючи *Монодію* для фортепіано і симфонічного оркестру (1965), О. Михайлова зазначає: «...поняття мелодії (співу) для композитора відповідає певному абсолюту музичного» [2, 68]. Водночас цей мелодичний спосіб формування позначений особливим і

характерним для Сильвестрова принципом – проспівуванням.

Цікавим прикладом для сказаного є спів мантри «ОМ» в індійській музиці. Мантра розспівується на двох звуках, які утворюють малу терцію, де перший звук, так би мовити, лише називається, а другий звук утримується досить довго. У цьому співі монахи виражають зміст свого захоплення величчю Всесвіту, його творцем – Брахмою, а також за допомогою співу долучаються до Вишнього Буття. У такий спосіб вони концептуалізують свої прагнення та інтенцію. Те саме скажемо і про пан-мелодичне начало в музиці В. Сильвестрова.

Слова В. Сильвестрова про те, що він прагне виразити «спів світу про самого себе» та «почути вірш, як він сам себе хоче промовити» [7, 118; 8] ми здебільшого сприймаємо в контексті його творів 1970-х–2020-х років. Однак це властиво й для композицій 1960-х років. Як і те, що ці тези виражають зміст фундаментальних підвалин його музики – феноменологізму, інтро-ретроспекції і компіляції в їхньому феноменологічному сенсі.

Намагання Е. Гусерля відмежуватися від історичних нашарувань щодо визначення суті явищ і досягнути їхній справжній зміст віддзеркалюється в концептуальних принципах творчості українського композитора. Адже виразити «спів світу про самого себе» і «почути вірш, як він сам себе хоче промовити» можливо лише за допомогою подібного до феноменологічної редукції методу. У музиці В. Сильвестров також прагне відмежуватися від історичних нашарувань та шукає її феноменологічний зміст. Водночас тут не варто стильові алузії, до яких звертається композитор, трактувати як «історичні нашарування»; вони власне є стильовими алузіями, актуалізація яких і використання такого художнього методу дає можливість виразити зміст феноменологічного.

Характеризуючи мистецтво, яке реалізувало свої атрибути, Г. Гегель зазначає: «Підносячись до себе, дух здобуває в самому собі ту об'єктивність, яку він марно шукав у зовнішній і чуттєвій стихії буття; він відчуває і знає себе у єднанні із самим собою» [1, 586–587]. Те саме прагнув досягнути Е. Гусерль, і те саме визначає зміст музики В. Сильвестрова.

Аналогічне стосується «слабкого стилю», «неактуального стилю». В Енциклопедичному словнику «Музика ХХ століття» Л. Акоюн зазначає, що для В.

Сильвестрова «слабкий стиль» є свого роду способом повернутися до вічних і життєдайних сил мистецтва. Водночас ми розуміємо, що «слабкий» і «неактуальний» стилі зумовлені екстенсією. *Екстенсія* (відтак ці стилі й відповідні форми музикування) спрямована на вираження художніх явищ у європейській музичній культурі, які зумовлені їхнім пост-існуванням. Це передбачає повторну актуалізацію звершеного: нео-, квазі-полістилі – яскраво засвідчують зазначене. Такі повтори можуть зміщуватися до периферії їхнього буття (принцип периферійності) та до безпосереднього вираження їхньої феноменологічної суті (принцип феноменологізму). Екстенсія, яка визначає виразово-стильові аспекти музики Сильвестрова, зумовлена принципом феноменологізму.

Розмірковуючи над тим, як виразити безпосередній зміст вірша (і музичного явища), В. Сильвестров каже, що «...музика може піти і по лінії стилізації... Та є й інша путь: прислуховування до вірша... Разом з тим у кожному вірші є певна зона виразу, *бажаного* цим віршем. За доби його виникнення ця зона була вузкою, та коли минуло 150 років, вона розширилася. Бо в тій-таки мові, завдяки розвиткові мистецтва й гармонії, виникли якісь нові ходи й лабіринти, раніше недоступні. Так, у вірша з'явилася можливість бути актуальним, не випинаючи свою актуальність... Це не стилізація, тут утрачений час (у прустівському сенсі) повертається як актуальний, хоча всі ознаки його втраченості зберігаються» [7, 119]. Цей приклад вказує на принцип феноменологізму, певною мірою принцип інтро-ретро-спекції; перший є концептуальним принципом у творчості В. Сильвестрова. Розглянемо ще кілька понять.

*Піднесена незначущість*: «...те, що я називаю “багательністю” в музиці, це воно і є: піднесена незначущість... це пов'язано з дзенівською ідеєю» (тобто з переконанням, що «піднесене міститься не в піднесеному, а в найбуденніших предметах». – О. О.) [7, 154]. Послаблення значимості певної (відомої за принципом формування й вираження) музики зміщує її до периферійності, що сприяє безпосередньому вираженню феноменологічного змісту. *Мелодійна потенція немелодійного* також передбачає подібне послаблення: «Чим “слабша” музика, “слабша” – в сенсі необробленіша, тим ясніша оця відповідь» [7, 152]). Тобто входження до феноменологічного стану і безпосередне

вираження змісту певного явища чи образу. Це саме стосується й понять «персоналізм речей», «сигнали», «повернення до мови», «метамова» і «всеохоплюючий стиль», який передбачає «віднайдення єдності усіх музичних систем».

Визначаючи смисловий зміст і концепцію *Тихих пісень* (1974–1977), В. Сильвестров наголошує, що концепція може виникнути «ізсередини тексту», або «нав'язатися йому». У першому випадку розуміється глибинний зміст, яким володіє вірш, в другому – будь-які виразові й стильові характеристики, дотичні до стилю певного композитора. Відтак «...концепція в “Тихих піснях”, – це найостанніша справа, головне тут – персоналізм усіх цих речей» [7, 125]. Очевидно, що фундаментальною підосною є «прагнення почути, як вірш сам себе співає», як і те, що цю рефлексію визначають принципи екстенсії, феноменологізму, інтро-ретро-спекції. Цю позицію можна порівняти з гаслом Е. Гусерля «Назад, до предметів»; в обох випадках визначальним є прагнення осягнути глибинну суть явищ, ігноруючи при цьому їхню історичну даність.

Висновки. У нашій монографії зазначається, що творчість В. Сильвестрова зумовлюють такі базові принципи інтенціоналізму: «феноменологізму, прогностики, частково периферійності, інтро-ретро-спекції і компіляції, екстенсії» [4, 360]. Проведений аналіз у цій статті підтверджує попереднє і водночас дає можливість визначити концептуальні принципи його творчості.

Можна стверджувати, що *феноменологія* не тільки визначає смислові засади інтенціоналізму музики В. Сильвестрова, але й концептуальні принципи його творчості. Прагнення композитора виразити сутнісний рівень самої музики знаходить відображення у тезах Г. Гегеля «повернутися проти того змісту, яке одне до цих пір володіло значимістю» і за допомогою цього «отримати зміст у самому собі». А також співзвучне гаслу Е. Гусерля «Назад, до предметів», що передбачає «повернення до самих речей», тобто їхнього феноменологічного змісту. Водночас філософські концепти Г. Гегеля, Е. Гусерля та концептуальні принципи творчості В. Сильвестрова зумовлені інтенціональною рефлексією культури, яка в заключний період становлення моделює відповідну форму свого існування та буття культурно-художніх явищ.

Якщо *феноменологія* – своєрідний принцип і форма вираження образів у музиці В. Сильвестрова, то *пан-мелодичне начало*

постає способом такого буття. Відтак феноменологія і пан-мелодичне начало визначають смисловий зміст периферійних аспектів, інтро-ретро-спекцій і компіляцій, екстенсію музики Сильвестрова та власне є концептуальними принципами його творчості.

### Література

1. Hegel, G.-W.-Fr. Aesthetik / Mit einem einführenden Essay von Georg Lukacs. hrsg. von Friedrich Bassenge, Berlin, 1955. URL: <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf> (дата звернення: 28.08.2023).
2. Михайлова Е. «Монодия» Валентина Сильвестрова в проекции диагонали. *Научный вестник Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского*. 2003. Вып. 25 : Час. Простір. Музика. С. 67–82.
3. Opanasiuk, O., Shyp, S., & Oleksiuk, O. Impressionism in the context of procedural nature of existence of European culture. *Amazonia Investiga*. 2021. Vol. 10. № 48. P. 26–33. DOI: [10.34069/AI/2021.48.12.3](https://doi.org/10.34069/AI/2021.48.12.3)
4. Опанасюк О. П. Інтенціональність у просторі культури: мистецтвознавчий, культурологічний та філософський аспекти: монографія. 3-є видання, виправлене. Київ : Освіта України, 2020. 472 с.
5. Опанасюк О. П. «Дочекатися музики» В. Сильвестрова: інтенціональний зріз. *Мистецтвознавчі записки*. 2011. Вып. 20. С. 38–47.
6. Павлишин С. С. Валентин Сильвестров. Київ: Музична Україна, 1989. 88 с.
7. Сильвестров В. Дочекатися музики. Лекції – бесіди. За матеріалами зустрічей, організованих Сергієм Пілютиковим. Київ : Дух і літера, 2011. 376 с.
8. Сильвестров В. В. Музыка – это пение мира о самом себе... Сокровенные разговоры и

взгляды со стороны: Беседы, статьи, письма / автор статей, составитель, собеседница М. И. Нестьева. Київ, 2004. 265 с.

### References

1. Hegel, G.-W.-Fr. (1955). Aesthetik. Berlin. URL: <https://www.lernhelfer.de/sites/default/files/lexicon/pdf/BWS-DEU2-0170-04.pdf> [in German].
2. Mykhailova, E. (2003). "Monody" by Valentin Sylvestrov in the diagonal projection. *Scientific Bulletin of the Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 25, 67–82 [in Ukrainian].
3. Opanasiuk, O., Shyp, S. & Oleksiuk, O. (2021). Impressionism in the context of procedural nature of existence of European culture. *Amazonia Investiga*, 10, 48, 26–33. DOI: [10.34069/AI/2021.48.12.3](https://doi.org/10.34069/AI/2021.48.12.3) [in English].
4. Opanasiuk, O. (2020). Intentionality in the space of culture: art historical, cultural and philosophical aspects: a monograph. Kyiv: Osvita Ukrainy [in Ukrainian].
5. Opanasiuk, O. (2011). "Waiting for Music" by V. Sylvestrov: an Intentional Cut. *Art History Notes*, 20, 38–47 [in Ukrainian].
6. Pavlyshyn, S. (1989). Valentyн Sylvestrov. Kyiv: Muzychna Ukraina. [in Ukrainian].
7. Sylvestrov, V. (2011). Waiting for Music. Lectures and conversations. Based on the materials of the meetings organised by Serhiy Pilyutikov. Kyiv: Dukh i litera [in Ukrainian].
8. Sylvestrov, V. (2004). Music is the singing of the world about itself... Secret conversations and views from the outside: Conversations, articles, letters / author of the articles, compiler, interlocutor M. I. Nestieva. Kyiv [in Russian].

Стаття надійшла до редакції 02.10.2023  
Отримано після доопрацювання 06.11.2023  
Прийнято до друку 14.11.2023

УДК 781.2

**Цитування:**

Куришев Є. В. Сучасний стан та ретроспектива розвитку фортепіанного дуету. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 107–112.

Kuryshv Ye. (2023). Current State and Retrospective of Piano Duets Development. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 44, 107–112 [in Ukrainian].

**Куришев Євген Володимирович**,  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
доцент кафедри інструментально-виконавської  
майстерності факультету музичного  
мистецтва та хореографії  
Київського університету імені Бориса Грінченка  
<https://orcid.org/0000-0002-0836-0735>  
[y.kuryshv@kubg.edu.ua](mailto:y.kuryshv@kubg.edu.ua)

## СУЧАСНИЙ СТАН ТА РЕТРОСПЕКТИВА РОЗВИТКУ ФОРТЕПІАННОГО ДУЕТУ

Стаття присвячена висвітленню сучасного фортепіанного ансамблевого виконавства, зокрема дуетного, у контексті його традицій та історичних передумов, для основних тенденцій сучасності. **Метою статті** є розгляд фортепіанного дуету на сучасному етапі у його ретроспективному розвитку. Завданням дослідження є спроба прослідкувати ретроспективу жанру відповідно сучасного процесу виявлення основних модифікацій у жанрі ансамблю та опанування його еволюції. **Методологічною базою** дослідження становлять концептуальні положення теорії жанру; основні положення системно-аналітичного, мистецтвознавчого, історичного та компаративного підходів як методологічного базису вивчення ансамблевих жанрів. **Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що вперше в українському музикознавстві зроблено спробу охарактеризувати основні тенденції ретроспективи фортепіанного дуету як потенційно перспективного жанру у розвитку виконавського мистецтва сучасності. **Висновок.** Сучасний огляд основних стратегій дуетного виконавства у сфері фортепіанного мистецтва відображає експерименти, проведені академічними музикантами, що беруть участь у фортепіанних ансамблях. Їхня активна творча робота спрямована на пошук нових форм художнього спілкування як між музикантами, так і між ансамблем та аудиторією, і визначає характеристику сучасного дуетного виконавства. Таким чином, спрямованість на оновлення фортепіано-ансамблевої творчості, зокрема дуетного виконавства, пропонує нові підходи до презентації творчих досягнень у цій галузі, підтверджуючи при цьому актуальність класичного мистецтва та важливість фортепіанного дуету як унікального феномену у сучасній культурі, особливо в контексті розвитку музичної індустрії.

**Ключові слова:** фортепіанний ансамбль; дуетне виконавство; ретроспектива; жанр; музична індустрія.

*Kuryshv Yevhen, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Department of Instrumental and Performing Arts, Borys Grinchenko Kyiv University*

### **Current State and Retrospective of Piano Duets Development**

**The purpose of the article** is to shed light on contemporary piano ensemble performance, particularly duet execution, within the context of its traditions, historical antecedents, and current trends. The article examines the piano duet in its present-day stage and its retrospective development. The research task attempts to trace the genre's retrospective evolution in accordance with the contemporary process and uncover the main modifications within the ensemble genre and its evolution. **The methodological framework** of the research is founded on conceptual principles of genre theory, the fundamental aspects of systemic-analytical, art-historical, historical, and comparative approaches serving as the methodological basis for studying ensemble genres. **The scientific novelty** of the obtained results lies in the first-ever attempt in Ukrainian musicology to characterise the main tendencies of the retrospective analysis of piano duets as a potentially prospective genre in the development of contemporary performing arts. **Conclusion.** A contemporary review of the primary strategies of duet performance in the realm of piano artistry reflects the experiments conducted by academic musicians involved in piano ensembles. Their active creative work aims to explore new forms of artistic communication both among musicians and between the ensemble and its audience, defining the characteristics of modern duet performance. Therefore, the focus on revitalising piano ensemble creativity, especially duet performance, introduces novel approaches to presenting artistic achievements in this field, affirming the relevance of classical art and the significance of piano duets as a unique phenomenon in contemporary culture, particularly concerning the evolution of the music industry.

**Keywords:** Piano Ensemble; Duo Performance; Retrospective; Genre; Music Industry.

Актуальність. Виконавське мистецтво фортепіанного дуету з початку ХХІ століття перебуває на етапі власне справжнього піднесення. Так, відомі піаністи, серед яких є представники й української фортепіанної школи (О. Безбородько, М. Пухляк, Д. Таванець та О. Зайцева) організовують спільні виступи у ансамблях як один із захоплюючих форм творчого контакту. Низка вже утворених дуетів, що приділили свою професійну діяльність ансамблевому виконавству, активно концертують, виступаючи у краях світу. Крім того, швидко зростає кількість різноманітних фестивалів і конкурсів ансамблевої майстерності. Найпрестижніші з них: ARD (Мюнхен), який включає номінацію «Klavierduo», спеціалізовані конкурси фортепіанних дуетів Murray Dranoff (Маямі), Токійський конкурс Міжнародної Асоціації фортепіанних дуетів, імені Ф. Шуберта в Чехії (Єсеник) та в Польщі (Белосток), а також North-West International Piano Ensemble Competition в Канаді (Ванкувер) і United States International Duo Piano Competition (Колорадо-Спрінгс).

Цікавим є факт жанрового різноманіття у трактуванні поняття «фортепіанний дует» у дослідницькій літературі й слід зазначити, що в рамках цієї статті фортепіанний дует буде розглянуто за визначенням І. Польської в аспекті концертної практики як «константний» вид фортепіанного ансамблю з участю пари виконавців, що грають чотири руки на одному або двох фортепіано [2, 218]. Погляд на сучасне дуетне виконавство крізь призму традицій та історичних передумов дозволяє виявити основні тенденції, що в значній мірі визначили його сучасний високий статус у світовому художньому просторі. Очевидно, що такі характеристики фортепіанного дуету, як здатність до творчого багаторівневого діалогу, можливість реалізації концертно-виконавського початку, театральна виразність візуального образу ансамблю, на сьогоднішній день привертають велику увагу музикантів-практиків і сприяють популяризації цього жанру. Отже, зазначене обґрунтовує актуальність дослідження та визначає його мету, а саме розгляд фортепіанного дуету у ретроспективі його розвитку.

Аналіз досліджень та публікацій. Інтенсивне поширення жанру з кінця ХХ століття відобразилося у збільшенні обсягу музично-критичних матеріалів, присвячених цій темі, які належать як вітчизняним, так і зарубіжним авторам. Серед них не рідкі рецензії, що містять досить наївне захоплення

професійними навичками, що лежать в основі музикування в дуеті. Очевидно, сама специфіка такого ансамблю, з його темброво-звукowymi та інструментально-технологічними особливостями, розширювала та збагачувала уявлення слухачів майже до безмежних можливостей фортепіанного дуету. Незважаючи на зовнішню успішність сучасного етапу дуетного виконавства, процес його розвитку включає в себе вирішення питань різного рівня, серед яких питання оновлення репертуару відіграє особливе значення. Зазвичай у практиці ансамблю воно зростає пропорційно виконавському досвіду. Не випадково справжні пропагандисти жанру особливо гостро відчувають потребу у розширенні існуючого корпусу дуетних творів. У цьому контексті виникає потреба у систематизації репертуару, яка охоплює не лише забуті твори минулих століть, але й найновіші опуси, що відображають динаміку розвитку фортепіанного ансамблю в умовах сучасної музичної культури. Важливу роль у цьому процесі відіграє робота вітчизняних та зарубіжних музикантів, дослідників жанру щодо створення каталогів ансамблевих творів, зокрема для фортепіанного дуету (на чотири руки або два фортепіано). Серед таких робіт, які мають характер нотних збірок, варто навести довідник американського музикознавця М. Хінсона «Музика для більш ніж одного фортепіано» (1983), каталог англійського вченого та композитора Х. Фергюсона «Клавірні дуети» (1995). Цікавим, на наш погляд, є каталог «Репертуар фортепіанного дуету: оригінальна музика, написана для одного фортепіано у чотири руки», створений відомим американським спеціалістом з історії фортепіанного ансамблю Кемероном МакГроу [11]. Цей довідник, вперше виданий у 1981 році, включає композиції для фортепіанного дуету у чотири руки, які відносяться за часом до періоду з 1760 по 1980 рр. Окрім репертуарного переліку, каталог містить два додатки, у одному з яких відображено дані про збірники (близько 150), які представляють лише оригінальні твори для фортепіанного ансамблю на чотири руки, у другому - назви ансамблів на чотири руки з участю голосу чи інших інструментів. З моменту виходу він був неодноразово перевиданий і до сьогоднішнього дня залишається одним із повних репертуарних довідників для ансамблю піаністів на одному інструменті. Останнє видання (2016), відредаговане та значно розширене Крістофером та Катериною Фішер

(учасниками дуету «Fisher Piano Duo»), стало «...свідченням відновленого й несхитного інтересу до музикування на чотири руки» [12].

Аналіз наукових досліджень та публікацій виявив ряд робіт, які головним чином відділяються за акцентом на виконавські аспекти ансамблевого мистецтва. Однак серед всіх цих досліджень особливе місце належить працям О. Щербакової [4] та І. Польської [2], що фундаментально досліджують питання практичного розвитку концертно-сценічної культури у контексті розвитку ансамблевого жанру. Наприклад, роботи О. Щербакової освітлюють аспекти програмного наповнення та методи композиторів у звукотворчості [4]. Також, ці теми досліджуються Лю Сяосі у вивченні способів впровадження програмної музики у різноманітних дуетах для фортепіано [3]. Технічні питання у культурі ансамблю розглядаються у працях авторів, таких як Ваупов Т. [8], Hinson M. [10], І. Троць та Л. Єфремова [1]. Крім того, у контексті вивчення особливостей взаємодії у ансамблевій культурі можна згадати роботи М. Арвідсона [7] та Н. Язикова [5].

Виклад основного матеріалу. В період 1970-1980-х років інтерес до фортепіанного дуету, був незначним. Ансамблеві вечори в концертних залах мали місце достатньо нечасто, практика організації конкурсів відсутня, а твори, створені для цього складу інструментів, часто «загублювалися» серед статей про композиторів під неясковою категорією «та інше». Зміни відбулися наприкінці 1980-х - на початку 1990-х років і пов'язані з ініціативою «цехових» спілок, створених за участю справжніх ентузіастів – музикантів, чие професійне життя пов'язане з виконанням фортепіанно-дуетних творів. Створення у 1989 році Міжнародної Асоціації фортепіанних дуетів (International Piano Duo Association) у Токіо стало подією великого масштабу. Важливим переломом в історії ансамблевого мистецтва було створення в 1990 році Всенародної асоціації фортепіанних дуетів. Таким чином, об'єднання творчих зусиль у сфері дуетного виконавства в значній мірі визначило шляхи подальшого розвитку, включаючи розширення концертної форми існування фортепіанного ансамблю.

Зрозуміло, що така дослідницька робота є важливою складовою професійної діяльності музикантів-ансамблістів та пропагувало значні відкриття. Окрім евристичної радості відкриття, виконавці отримали реальну можливість збагатити свій репертуар цікавими

та яскравими творами. Таким чином, процес розширення репертуару для концертного дуету в сучасний час отримало розвиток кількома способами.

Серед них традиційними стало: пошук і реконструкція невідомого музичного матеріалу за допомогою роботи з каталогами, світовими бібліотечними фондами та нотними архівами; створення нових ансамблевих композицій, включаючи замовлення у сучасних авторів; використання транскрипцій та аранжувань для фортепіанного ансамблю як засобу оновлення вже існуючих творів. Проте сучасні реалії передбачають ще один перспективний шлях розвитку в цій галузі: створення єдиної інтернет-платформи з метою поповнення існуючого репертуарного фонду дуетних ансамблів невідомими творами різних епох і стилів, новими композиціями, а також ансамблевими творами, які дотримуються авторських прав.

Питання формування репертуарної політики залежить не лише від виконавської естетики кожного дуету, а й від активної стратегії його діяльності. Серед відомих дуетів, які об'єднують видатних фортепіанних виконавців, виділяються як «проектні», створені для певного художнього проєкту без перспективи довгострокового співпраці, так і «постійні», чия спільна музика може тривати багато років. Такий творчий союз, як правило, ґрунтується на духовному злитті партнерів. Часто виконавців об'єднує спільність школи або спадковість піаністичних принципів (вчитель - учень). Незважаючи на відносно стійкий характер художнього «спільного буття» в ансамблі, ці склади завжди залишаються творчими співтовариствами яскравих особистостей, які стали відомі завдяки своїй сольній артистичній кар'єрі. Особливе місце серед цих виконавців займає Марта Аргеріх, яка неодноразово проявляла свою справжню пристрасть до співтворчості, представлені ансамблями обох типів.

Ця видатна аргентинська піаністка почала співпрацювати в дуеті з відомим бразильським музикантом Нельсоном Фрейре ще в кінці 1970-х, коли її сольна кар'єра розквітала. На протязі майже сорока років вони виступали на найкращих сценах світу. Їхнє спільне музикування стало особливим полем взаємодії унікальних особистостей, що породжувало неповторне якість художнього діалогу. Марта Аргеріх належить до специфічного типу сучасних виконавців, для яких гра в ансамблі є абсолютно органічною формою самовираження. Наприклад, тривалі

творчі стосунки пов'язували її з Мюнг Ван Чунгом, Стівеном Ковачевичем та іншими. Нагадаємо, що саме М. Аргерих ініціювала розширення дуетного репертуару блискучими концертними п'єсами. Крім того, Аргерих, обираючи молодих талановитих виконавців у партнери, одночасно презентувала їх міжнародній музичній спільноті. Відомі випадки, коли вона брала участь у оригінальних проектах, демонструючи блиск і велич ансамблевого музикування (з участю чотирьох або більше інструментів). Такі концерти є не лише свідченням значних можливостей ансамблевого музикування, але й суттєвим впливом на популяризацію фортепіанного ансамблю взагалі, залучення широкого кола зацікавлених осіб, у тому числі еліти музичного менеджменту. Цілком очевидно, що для повноправного статусного визнання дуетного виконавства в світовій концертній практиці феномен Аргерих є однією з символічних явищ.

Ретроспективний огляд еволюції сучасного ансамблевого виконавства дозволяє побачити певні зміни в питанні ансамблевої спеціалізації. Стає очевидним, що чітка межа диференціації концертних дуетів за принципом «piano duet» (гра в дуеті на одному роялі) і «piano duo» (гра в дуеті на двох роялях) сьогодні практично зникає. Сучасна ситуація підтверджує, що фортепіанні дуети демонструють у своїй практиці саме змішання зазначених форм ансамблевого мистецтва, їх повноправне існування у світовому концертному просторі. На прикладі каталогу К. МакГроу, який регулярно поповнюється новими творами композиторів ХХІ століття, можна з впевненістю стверджувати, що інтенсивність розвитку дуетного виконавства в чотири руки (виразилася ще в кінці ХХ століття), не тільки не втрачає своєї динаміки в останні десятиліття, але й стимулює активні зміни в формуванні різноманітних сучасних ансамблевих форматів виконавства. Це помітно на прикладі каталогу К. МакГроу, який регулярно поповнюється новими творами композиторів ХХІ століття, що підтверджує зростаючий інтерес та просування дуетного виконавства.

Незважаючи на те, що минулі десятиліття ХХІ століття стали часом інтенсивного розвитку дуетного виконавства та зміни поколінь у дуетній спільноті, сучасне мистецтво ансамблів сьогодні відзначає два вектори художнього руху, що були вище згадані. Один з шляхів пов'язаний із збереженням академічних традицій дуетного

музикування, де художній пошук здійснюється на теренах практично забутої або маловідомої музики. Представлення такого корпусу творів утворює основну сферу творчої діяльності виконавчих об'єднань, спрямованих на просвітництво. Водночас сучасний фортепіанний дует активно розширює межі традиційного концертного діалогу, збагачуючи його відважними візуально-сценічними елементами: вільною пластикою рухів під час гри, виразною мімікою, оригінальним дизайном концертних костюмів, різноманітними виконавськими трюками (ефектними перехресними рухами рук, нетрадиційними способами отримання звуку) та іншими. У результаті посилення ігрового аспекту, концертний дует набуває рис інструментального театру, що принципово оновлює характер діалогічних відносин між двома учасниками виконавського процесу. Да, концепцію «просвітництва» у своїй практиці реалізують справжні майстри фортепіанного дуету з Німеччини Яара Таль і Андреас Гротхайзен, які заслужено отримали звання «одного з кращих сучасних світових ансамблів» [6, с. 39]. Їхнє творче співробітництво триває вже тридцять п'ять років. Під час інтенсивної концертної діяльності музиканти «відкрили» для слухачів велику кількість невідомої дуетної літератури ХІХ століття, яка відзначалася, як відомо, малочисельністю зразків цього жанру. Їхні інтерпретації, що демонструють глибину читання, особливу вираженість деталей і цілого, а також дивовижну спільність художніх намірів, завжди знаходять живий відгук у глядачів. Серед репертуарних «відкриттів» німецького дуету — транскрипція для двох фортепіано «Гольдберг-варіацій» Й. С. Баха, здійснена в 1883 році Й. Рейнбергером, пізніше дороблена М. Регером. Також варто звернути увагу на їх запис на CD рідко звучать фортепіанні ансамблі Карла Черні. Піаністам вдалося знову представити всю різноманітність музичного змісту цієї музики. Відроджуючи також до концертного життя давно забуті авторські обробки, дуетні транскрипції, окремі твори ХХ століття, Яара Таль і Андреас Гротхайзен демонструють художню цінність недооціненого музичного матеріалу.

Додатковою формою «просвітництва» в діяльності сучасних фортепіанних дуетів є популяризація «нової» авангардної музики. Специфіка музичної мови та особливості композиційно-стильового образу таких партитур часто ставлять перед виконавцями

завдання творчого комунікативного посередництва між композитором та слухачем, а також сприяють розширенню функцій виконавця, включаючи співтворчість з композитором. Точно експериментальні ансамблеві твори другої половини ХХ століття стали творчою лабораторією фортепіанного дуету «Klavierduo Kantarsky» (Німеччина). Цей унікальний виконавський союз братів Алоїза та Альфонса здобув широку відомість минулого століття завдяки прем'єрному виконанню цілої низки авангардних творів для двох фортепіано: «Структур» П'єра Булеза, «Мантри» Карлахауса Штокхаузена, триптиху Джорджо Лігеті «Монумент – Автопортрет – Рух», творів Лусіано Беріо, Моріца Кагеля, Сільвано Бассотті, Альфонса Пуссера, Луїса де Пабло. Ще одними молодими майстрами авангардного фортепіанного дуетного виконавства є концертний дует з Австралії «Viney-Grinberg Piano Duo». Залучення гранту Австралійської Ради з мистецтв дозволило молодим піаністам ініціювати створення п'ятнадцяти творів для фортепіанного ансамблю та вперше представити їх на світовій сцені. Художню естетику «Viney-Grinberg Piano Duo» характеризує орієнтація на синтез музики, живопису, хореографії, що робить фортепіанний дует яскравим прикладом «...не просто взаємозв'язку, а саме діалогу різних галузей мистецтва» [9, 55].

Коли мова йде про фортепіанні дуети, які пропагують як стару, так і нову музику, то сьогодні такі «просвітницькі» ампула належать лише до обмеженої кількості. У той же час, за останні роки, «театральне» ампула стає все більш поширеним. Це вкрай логічне явище, оскільки воно, в багатому вимірі, надихнуте сучасним мистецтвом музичної індустрії. Критерії успіху часто спонукають як організаторів художніх проєктів, так і саміх музикантів, залучати неординарні, оригінальні форми виступів. У цьому контексті звернення до фортепіанного дуету абсолютно обґрунтоване, бо сам жанр має величезний потенціал.

У сучасних умовах розвитку медіатехнологій, фортепіанно-ансамблеве мистецтво привертає увагу ще й тим, що має телевізійний потенціал. Ще у ХХ столітті особливості роботи статичної камери не дозволяли передати внутрішню динаміку взаємодії партнерів, їх живий тонус. Проте сучасні технології дозволяють показати виступ ансамблю у процесуальній динаміці, наближаючись до музичного вистави. Це стало можливим завдяки розвитку естетики

відеопоказу фортепіанного дуету, що ґрунтується на жанрових особливостях відеокліпу з його миттєвою зміною планів, кутів зйомки та інших. Особливо вражають монтажні «трюки», коли використовуються кілька клавіатур одночасно, що створює, наприклад, ефект відображення.

В цьому контексті мистецтво ансамблевого виконання підтвердило свою універсальність, що, в свою чергу, призвело до появи нового типу дуєтів. У виконавській концепції таких музикантів візуалізація сценічного процесу, з акцентом на гральних формах художнього діалогу, стає основоположною. Американський дует «Anderson & Roe Piano Duo» насправді втілює сучасну модель фортепіанного ансамблю, що представляє себе через мистецтво відеокліпу. Не випадково, ці молоді піаністи є кумирами YouTube-каналу, демонструючи своє майстерство мільйонам глядачів. Наведемо лише кілька цитат з мас-медіа, що формують творчий портрет ансамблю: «...сміливий і відважний, повний неочікуваних рішень дует сучасного покоління», «...вони випромінюють величезну радість творчості. Неймовірний технічний блиск і витонченість дотепно знайдених театральних елементів породжують нову якість класичної музики», «... їх відомі музичні відеокліпи здійснили революцію в історії фортепіанного дуєту» [6]. Цікаво, що традиційний репертуар піаністи також інтерпретують у «естетиці відеокліпу» (в цьому контексті символічним є їх виконання Сонати для двох фортепіано D-dur, K.448 В. А. Моцарта) [6]. Як результат, ефект оновлення виникає не лише в слуховому сприйнятті відомого музичного матеріалу, але й у візуальних – в творчих формах його подання.

Звернення до видатного досвіду відомих та визнаних у світі сучасних фортепіанних дуєтів (таких, як сестри Катя і Маріель Лабек (Франція), Зюхер і Гюхер Пекінель (Туреччина)) переконливо доводить, що у своїй творчій діяльності вони не обмежуються рамками класичного репертуару. Крім того, дослідженням музикантами-практиками «меж мистецтва» в ансамблевому виконавстві сьогодні реалізується і в зближенні фортепіанного ансамблю з шоу (у найкращому сенсі цього жанру) або з перформансом [8, 56]. Свідчать про це виступи ансамблів у межах вистави сучасного танцю (прем'єрне виконання Сонати Стюарта Грінбаума для фортепіанного дуєту на одному інструменті) [9, с. 65], творче співтовариство з джазовими та фольк-музикантами (Трійний концерт Й. С.

Баха, BW V 1063, з джазовим тріо) [11], поряд із особливостями шокуючої сценічної поведінки учасників фортепіанного ансамблю (екзальтована міміка, театральна гіпертрофоване подання матеріалу, розкішна пластика рухів).

Висновки: Сучасна ретроспектива основних підходів до дуетного виконавства у фортепіанному мистецтві фіксує експерименти академічних музикантів, учасників фортепіанного ансамблю, у сфері творчих контактів з естрадними та джазовими виконавцями, з артистами балету. Їхня активна пошукова робота нових, інтерактивних форм художнього діалогу, як між партнерами, так і між ансамблем і концертною аудиторією, є визначальною рисою сучасної практики дуетного виконавства.

Отже, спрямованість на оновлення фортепіанно-ансамблевого, зокрема дуетного виконавства, визначає просвітницький та театральний підхід до презентації творчих здобутків у цій галузі. Таким чином, багатогранність ансамблевого виконавства сприяє не лише актуалізації класичного мистецтва, а й підтверджує життєздатність фортепіанного дуету - унікального явища сучасної культури в умовах музичної індустрії.

#### Література

1. Єфремова І., Троць Л. Деякі аспекти розвитку жанру фортепіанного ансамблю та його роль у сучасній музичній педагогіці. Педагогічний часопис Волині. №2(9). 2018. С. 25-32
2. Польська І. І. Камерний ансамбль: історія, теорія, естетика. Харків: ХГАК, 2001. 396 с.
3. Сяосі Лю. Особливості програмних заголовків китайських дуетів для фортепіано та традиційних інструментів. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2022. № 40. С. 104-110.
4. Щербак О. К. Програмні основи жанровистильової форми фортепіанного дуету : дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Одеса, 2012. 218 с.
5. Язикова Н. Фортепіанний ансамбль як одна з форм спільної музично-виконавської діяльності. Харків, 2001. 346 с.
6. Anderson & Roe Piano Duo. To make classical music a relevant and powerful force in society. URL: <https://www.andersonroe.com/press-kit> (дата звернення: 15.11.2023)
7. Arvidson Mats. An Imaginary Musical Road Movie : Transmedial Semiotic Structures in Brad Mehldau's Concept Album «Highway Rider». Lund

Studies in Arts and Cultural Sciences. Sweden, Lund : Lund University, Media-Tryck, 2016. Vol. 10. 272 p.

8. Baynov T. N. Mehrhändige Klaviermusik - Musik für ein Klavier zu sechs Händen. Musikschulkongress, München, 1999. 183 p.
9. Grinberg A. Touch Divided: artistic research in duo piano performance. PhD Thesis, School of Music, The University of Queensland. 2017. 100 p.
10. Hinson M. Music for more than one piano. An annotated guide. Indiana university press, 2001. 218 p.
11. Randel D. Culture of Piano Ansemlle. Lund : MediaTryck, Intermedia Studies Press. Vol. 1. 2007. 348 p.

#### References

1. Yefremova, I. & Trots, L. (2018). Some Aspects of Development of genre of piano ensemble and its role in modern music pedagogy. *Pedagogical journal of Volyn*, 2(9), 25-32 [in Ukrainian].
2. Polska, I. I. (2001). Chamber ensemble: history, theory, aesthetics. Kharkiv: HGAK [in Ukrainian].
3. Xiaoxi, L. (2022). Features of programme textless of Chinese duets for piano and traditional instruments. *Ukrainian culture: past, present, ways of development*, 40, 104-110 [in Ukrainian].
4. Shcherbakova, O. (2012). Programme bases of the genre and style form of the piano duo. Author's abstract of Candidate's thesis. Odesa [in Ukrainian].
5. Yazykova, N. (2001). Piano ensemble as one of the forms of joint musical and performance activity. Kharkiv [in Ukrainian].
6. Anderson & Roe Piano Duo. (2023). To make classical music a relevant and powerful force in society. URL: <https://www.andersonroe.com/press-kit> [in English].
7. Arvidson, M. (2016). An Imaginary Musical Road Movie: Transmedial Semiotic Structures in Brad Mehldau's Concept Album 'Highway Rider'. *Lund Studies in Arts and Cultural Sciences*, 10 [in English].
8. Baynov, T. N. (1999). "Mehrhändige Klaviermusik – Musik für ein Klavier zu sechs Händen." Musikschulkongress, München [in German].
9. Grinberg, A. (2017). "Touch Divided: Artistic Research in Duo Piano Performance." PhD Thesis, School of Music, the University of Queensland [in English].
10. Hinson, M. (2001). "Music for More Than One Piano: An Annotated Guide. Indiana University Press [in English].
11. Randel, D. (2007). "Culture of Piano Ensemble." Lund: MediaTryck, Intermedia Studies Press, Vol. 1 [in English].

Стаття надійшла до редакції 09.10.2023  
Отримано після доопрацювання 14.11.2023  
Прийнято до друку 20.11.2023

УДК 785:778.588.7/.8

**Цитування:**

Ужинський М. Ю. Сметана О. П. Специфіка застосування фонограми в естрадній музиці. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 113–118.

Uzhynskiy M., Smetana O. (2023). Specificity of Using Phonograms in Popular Music. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 44, 113–118 [in Ukrainian].

**Ужинський Михайло Юрійович**,  
кандидат мистецтвознавства,  
доцент кафедри естрадної музики  
Інституту мистецтв Рівненського державного  
гуманітарного університету  
<https://orcid.org/0000-0002-7090-7631>  
[mishykas@gmail.com](mailto:mishykas@gmail.com)

**Сметана Оксана Павлівна**,  
старший викладач кафедри естрадної музики  
Інституту мистецтв Рівненського державного  
гуманітарного університету  
<https://orcid.org/0000-0003-2680-6976>  
[oksanasmetana36@gmail.com](mailto:oksanasmetana36@gmail.com)

## СПЕЦИФІКА ЗАСТОСУВАННЯ ФОНОГРАМИ В ЕСТРАДНІЙ МУЗИЦІ

**Мета роботи.** У запропонованій статті здійснено спробу охарактеризувати взаємодію звукорежисерських практик з естрадною музикою під час сценічно-концертних дійств. **Методологію** дослідження для вирішення поставлених завдань складала: історико-культурний підхід – для аналізу процесу розвитку цифрових форматів звукозапису та інновацій у концертно-туровій практиці, філософсько-естетичний – при розгляді естетичних засад музично-звукової концепції концертно-сценічного дійства, метод теоретичного узагальнення – для можливості зробити підсумки й обґрунтувати специфічні риси окресленої проблематики. **Наукова новизна** статті полягає в тому, що в ній уперше обґрунтована та поетапно висвітлена робота над записом «плейбек»-фонограми в студії і застосування її надалі разом із “живим” виступом артистів під час анонсованого довготривалого гастрольного туру як цілісного музично-звукового образу творчого колективу, з позицій викладацького та звукорежисерського досвіду. **Висновки.** З розвитком цифрових засобів художньої виразності застосування фонограм в естрадній музиці набуло великого розмаху з основним аргументом її захисту «головне – шоу-програма». Це певною мірою виправдовує виступ артистів під «плейбек». Отже, на основі проаналізованих прикладів розкрито специфіку роботи звукорежисера зі складною схемою одночасного застосування фонограм із програвача-рекордера (HDR) та звукового супроводу творчого колективу під час виступу на сцені. Висвітлена проблематика такої практики та рекомендовані методи її уникнення. Визначено, що концертний звукорежисер є центральною фігурою у створенні естрадного сценічного дійства. Оперуючи інноваційними звукотехнічними засобами, від його фахових здібностей та практичного досвіду залежить рівень мистецько-видовищного заходу, під час якого він усе одно працює незалежно від вибору формату виступу («плейбек», “живе” виконання) творчого виконавця/колективу. Застосування повної чи часткової фонограми на концерті перед її величністю публікою стосується тільки професійної етики та честі артиста (артистів), і падіння цих високих складових чинників обертається для виконавця чи творчого колективу повним руйнуванням сценічної кар’єри. Остаточний вибір залишається за митцями.

**Ключові слова:** звукорежисура, естрадний спів, бек-вокал, інструментальне виконання, студійний звукозапис, фонограма, звукотехніка.

*Uzhynskiy Mykhailo, Candidate of Art Criticism, Associate Professor, Department of Pop Music, Institute of Arts, Rivne State University of Humanities; Smetana Oksana, Senior Lecturer, Department of Pop Music, Rivne State University of Humanities*

### **Specificity of Using Phonograms in Popular Music**

**The purpose of the research.** This article attempts to characterise the interaction of sound directing practices with popular music during stage performances and concerts. **The research methodology** employed to address the set objectives consisted of a historical-cultural approach to analyse the development process of digital sound recording formats and innovations in concert touring practices, a philosophical-aesthetic approach when considering the aesthetic principles of the music and sound concept in concert performances, and a method of theoretical generalisation to draw conclusions and justify the specific features of the outlined issues. **The scientific novelty** of this article lies in being the first in Ukrainian science to substantiate and sequentially describe the work on recording playback phonograms in the

studio, as well as their subsequent use together with live performances by artists during a long-anticipated concert tour as a unified music and sound image of the creative ensemble, based on teaching and sound engineering experience. **Conclusions.** With the development of digital means of artistic expression, the use of phonograms in popular music has gained significant momentum, with the main argument in favour being the "the main focus is the show programme". This, to some extent, justifies artists' performances to pre-recorded playback. Therefore, based on analyzed examples, the specificity of the sound engineer's work with a complex scheme of simultaneous use of phonograms from a player-recorder (HDR) and the sound accompaniment of the creative ensemble during stage performances is elucidated. The issues related to this practice and recommended methods to avoid them are highlighted. It is determined that the concert sound director is a central figure in creating a popular music stage performance. The level of artistic and spectacular event, regardless of the chosen performance format (playback or live performance) of the creative performer/ensemble, depends on their professional skills and practical experience in utilising innovative sound equipment. The use of a full or partial phonogram during a concert, presented to an enthusiastic audience, is a matter of professional ethics and the integrity of the artist(s). Failure to uphold these high components results in complete ruin of the performer's or creative ensemble's stage career. The final choice remains with the artists.

**Keywords:** sound directing, popular singing, backing vocals, instrumental performance, studio sound recording, phonogram, sound equipment.

Актуальність теми дослідження. Еволюція засобів художньої виразності у творчості звукорежисера суттєво змінила сприйняття звуку під час концертного дійства, який сьогодні створюється за допомогою цифрових мистецьких технологій. Завдяки їх використанню ми говоримо вже не про звукове оперування музичною матерією, а звукотехнічну концепцію концертної практики, визначаючи її як основу належного виступу артиста вокаліста/інструменталіста чи творчого колективу. З початком XXI століття звукотехнічна специфіка естрадного концерту передбачає застосування спеціалізованого цифрового рекордера із завчасно записаними фонограмами на окремі доріжки і стала незамінним складовим форматом естрадних шоу-дійств. Незалежно від посередньої якості звучання наданої на місці гастролей звукопідсилювальної апаратури, постійної зміни артистів під час туру, неналежних акустичних і погодних умов місця проведення заходу та інших різних чинників, які неможливо передбачити, усе одно творчий колектив (артист вокаліст/інструменталіст чи ансамбль/гурт) повинен на сцені виглядати належним чином і задовольняти культурно-естетичне прагнення публіки, яка прийшла на їх виступ. Саме тому потрібно висвітлити специфіку роботи з фонограмами під час естрадних концертів як єдине ціле музично-мистецької форми.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. У науково-публіцистичній думці знайшли висвітлення наступні теми щодо порушеної проблематики дослідження у запропонованій статті: роботи з філософсько-естетичних питань взаємодії суспільства, техніки, технологій і мистецтва (Т. Адорно, Е. Гуссерль, Х. Ортега-і-Гассет, М. Хайдеггер, К. Ясперс та ін.); фізико-технічні основи

провідних спеціалістів від звукотехніки (Р. Курцвейл, Р. Муг, К. Робертс, Ф. Фостер, Л. Хамонд та ін.); наукові праці з питань концертної (П. Б'юк, Б. Овсінські [10], В. Папченко [5], В. Резнік, Д. Фрай та ін.) та студійної звукорежисури (Д. Гібсон, Б. Катц [9], Д. Лайвер, А. Нісбетт, П. Уайт та ін.), праці з музичної акустики (В. Кнудсен, О. Кравченко, І. Крендалл, Ф. Ньюелл, Р. Прітсс та ін.). Огляд інформаційних джерел засвідчує недостатність комплексних ґрунтовних праць. Доцільно охарактеризувати позитивний вплив взаємодії застосування «плейбек»-фонограм зі сценічним виступом творчого колективу/артиста для показу концертно-музичних номерів більш високого художньо-культурного рівня.

Мета статті – висвітлити взаємодію звукорежисерських практик з естрадною музикою під час сценічно-концертних дійств.

Виклад основного матеріалу. Виступ артистів, естрадних ансамблів/колективів та ін. під фонограму давно не сприймається суспільством як нормальне "мистецьке явище", а на державному рівні навіть визнано порушенням діючого законодавства [2]. Вважається, що виступ під цілковиту фонограму – суто винахід і втілення пострадянських країн, а на Заході все поіншому, і там такого немає взагалі. У цілому це відповідає дійсності, але у них є окрема специфіка застосування фонограм під час "живих" виступів, особливо великих колективів із бек-вокальними, духовими, інструментальними секціями/групами тощо. Там фонограма також використовується, хоча зовсім по-іншому. У нас це виглядає як колективне прослуховування з USB Flash drive аудіо-файлів (раніше відтворювались треки на носіях CD-дисків/MD-дисків) на потужній звуковідтворюючій апаратурі, у них – чітко

сплановане і організоване, складне з технічної точки зору сценічне дійство.

Задіяна в країнах «цивілізованого світу» технологія застосування фонограм на концертах, у нічних клубах та інших заходах називається *Playback* (гра позаду), або *Half Playback* (напів-відтворення) – завчасно записані партії вокалу чи інструментів у спеціалізованій студії. Відтворення відбувається з носія цифрового запису (раніше з таре-плеєра чи інших аналогових носіїв) у відповідному темпі. У кінцевому підсумку йдеться про повну або часткову заміну виконання сольних вокальних або інструментальних композицій.

В ідеалі «плейбек» – це базовий багатотрековий запис “живого” реального виступу. Для відтворення фонограми задіюється багатоканальна звукозаписуюча аудіостанція з високою цифровою розподільною здатністю – Digital Audio Workstation (DAW), редагуванням та сумісністю з іншими DAW, зчиткою та синхронізацією з файлами різних форматів, виходом занатованої і маркованої інформації на Video Graphics Array (VGA) дисплей. Звукорежисерська практика показує, що саме гібридна звукозаписуюча станція Hard Disk Recorder (HDR) – система, у якій для цифрового запису застосовується жорсткий диск великого об’єму пам’яті, – є найбільш універсальним і гнучким, а тому і найбільш підходящим пристроєм, і по праву може вважатися найоптимальнішим для роботи на гастрольному виїзді і стаціонарно [8, с. 110], з ймовірністю збоїв не більше одного відсотка.

Прийнято вважати, що «плейбек» (фонограма з повним «плюс» або частково «мінус», як правило, без вокалу чи сольного інструмента) записують у професійних студіях звукозапису для більш об’ємного, яскравішого, прозорого, насиченого зі створенням якомога ширшого просторового враження від звучання інструментального, а більше вокального колективу/соліста, і застосування такої фонограми – захід тимчасовий, а не на постійній основі. Але нічого немає більш постійного, ніж тимчасове, і відтворення запису з «плейбек» у розважальних закладах, естрадних концертах, мюзиклах та ін., на жаль, стало нормою виступу переважної більшості артистів естрадного жанру.

Є випадки, коли залучення фонограми просто необхідне – недостатньо професійна і не якісна звукотехніка, не повний склад виступаючого колективу, хвороба чи втома

провідного митця, погодні умови на відкритому майдані та ін. Тоді застосування «плюсовки» обґрунтоване й просто потрібне, але важливо визначити, де межа між необхідністю, аби не зірвати захід або не виглядати титулованому творчому артисту/колективу на сцені неналежним чином, і банальним нехтуванням праці артистів перед публікою.

Готуючи «плейбек», треба розуміти, що у кожному конкретному випадку записують пісні чи інструментальні композиції зі свого репертуару музичного колективу, який виїжджає у гастрольний тур чи ін. Принципово немає ніякого зв’язку між фаховим рівнем музикантів, які працюють у студії над записом і рівнем підготовленої фонограми (не плутати з якістю звучання музичного матеріалу) [10, с. 146]. Усі інструменти потрібно забезпечити обробками звукового тракту, які будуть потім використовуватися під час концерту. Самі інструменти в запису і на шоу мають бути однаковими: фірма/країна виробник, модель тощо. Інструментальні партії повинні бути зіграні тими ж музикантами, які вони потім зможуть реально повторити зі сцени, а не запрошеними “віртуозами”. Запис усіх інструментів, що є в колективі, здійснюють на окрему доріжку, готовий трек дублюють і вводять у пам’ять багатоканального цифрового рекордера, потім підписують на дисплеї кожен пісню/композицію для більш зручної роботи на сценічному заході. Вокаліст записує свої партії в такий самий мікрофон [6], який буде використовувати на сцені під час виступу. Студійний мікрофон застосовувати не слід, звучання буде відрізнятися суттєво, «зведені» сольні партії будуть виділятися над концертним вокальним дублем, а якщо артист спілкується з залом під час концерту, то ця різниця буде суттєво відчутна для публіки.

Після остаточного «зведення» і підготовки «плейбек»-фонограми до практичної роботи звукорежисер тепер має можливість, під час мистецького заходу, персонально оперувати звуковою матерією, – подавати через багатоканальний портальний мікшерний пульт раніше записані треки з програвача-рекордера або реально зіграні артистами музичні партії зі сцени в загальне концертне звучання, створюючи тим самим звукову картину творчого колективу або окремого соліста вокаліста/інструменталіста. Для прикладу пропонується два варіанти роботи в такому форматі.

Перший: сигнали від інструментів, на яких грають музиканти, співочі голоси з

вокальних мікрофонів (основний вокал, бек-вокал, підспівки тощо) надходять на *головну багатоканальну консоль*, при цьому доцільно розділити їх по каналах мікшера, від першого до шістнадцятого входу, приблизно залежно від кількості учасників ансамблю, а записані треки з багатоканального цифрового рекордера-програвача – у такій самій послідовності, інструментальні/вокальні партії та ін. подаються на послідовні канали мікшера від сімнадцятого до тридцять другого. Для зручності деякі канали (бек-вокал, духові секції, інструменти (акустичні/електронні) тощо), можна об'єднати в підгрупи для подальшої подачі сигналу на основний вихід мікшера (mix output). Музиканти можуть грати музичний твір в “живу” дублем разом із записаною фонограмою (“по рельсах”), а звукорежисер вибирає, звідки у цей момент подати сигнал у зал, з мікрофонів/інструментів зі сцени чи з доріжок рекордера. Він також формує і надає звукову картину для моніторного звукорежисера. Відповідальність за якість і синхронність звуку зі сцени й аудіорекордера повністю лягає на *портального звукорежисера*.

Другий варіант роботи. Окремо за відтворенням «плейбека» стежить спеціально підібраний персонал, який працює біля звукорежисера *моніторного пульта*, з якого сформоване звучання іде тільки на сцену для творчого колективу. Ці люди, як правило, розміщені з боку сцени (“в кишені” концертної зали, драматичного театру тощо). Досконало знаючи репертуар і змонтований за всіма стандартами багатотрековий запис на HDR, у них є можливість у реальному часі щось з чимось порівнювати і за необхідності замінити, додавати і таке ін. Отримана і створена таким чином звукова картина передається на основну консоль, на якій робота організована так, що портальному звукорежисеру навіть не потрібно усвідомлювати, з чим у цю мить йому насправді доводиться працювати – з фонограмою чи звуком зі сцени, він просто отриманий музичний мікс подає на глядача. Як альтернативний варіант, можна розмістити «плейбек» з помічниками біля головного пульта. Яке з розташувань здасться кращим, залежить від специфіки виступу, оскільки це може бути відкритий для загального огляду простір.

Отже, перший варіант: сигнали зі сцени і з харддиск-рекордера (HDR) надходять на головний пульт, у якому формується основне остаточне звучання концерту, яке передається

в зал через порталні звуковідтворюючі акустичні системи, друга сформована звукова картина передається на моніторний пульт для організації міксів і далі надходить на лінії моніторів для виступаючого колективу. Другий варіант: сигнали від інструментів і вокальних мікрофонів (МК) зі сцени і з харддиск-рекордера надходять на моніторний пульт, у якому формується головний мікс основного звучання творчого колективу на концерті, який потім передається на головний пульт портальному звукорежисеру для передачі сигналу в зал для глядача, також моніторний звукорежисер організовує мікси для звучання на сцені.

Така специфіка роботи потрібна під час великого довготривалого концертного туру, де зміна кадрів відбувається досить часто. Якщо хтось із творчої групи за різних причин може вийти зі складу колективу, тоді гастролі все одно відбудуться відповідно до поданої завчасно реклами. У випадку неповного складу запрошуються музиканти, близькі до колективу, які знають репертуар і можуть швидко зігратися в єдиному ансамблі, або частіше місцеві аристовокалісти/інструменталісти [5]. У другому варіанті не має значення їх фаховий рівень володіння інструментом чи вміння співати на належному рівні. Принципових моментів з ними немає ніяких, фонограма зробить свою роботу, і їм просто потрібно гармонувати на сцені з іншими учасниками шоу. Вони стоять на сцені, доповнюючи ансамблевий склад, “співаючи” у сценічні мікрофони і “граючи” на тому чи іншому інструменті, а звучання в зал надходить від раніше записаних треків з HDR. Звукорежисер створює звукову картину, “сценічні статисти” – зорову. Таким чином, гастрольний тур продовжується, концерти, анонсовані за багато тижнів раніше, не зірвані, гонорар отриманий, глядач задоволений.

Існують непередбачувані моменти в сценічній практиці при роботі під повну або часткову фонограму. Соліст-вокаліст повинен мати можливість спілкуватися зі звукорежисером безпосередньо і миттєво реагувати на вказівки/інструкції, які надходять на вушний монітор з головного пульта. Для цього слід передбачити з ним зворотний зв'язок. Це може бути закамouflований міні-мікрофон тілесного кольору, який залишається непомітним у світлі софітів/рамп та іншого освітлення, з захисними додатковими елементами від поту і вологи [1]. Спілкування через посередника, – це “зайва балаканина” на сцені, хоча вона певною мірою додає колориту

до того, що відбувається під час шоу, але не завжди може вважатися коректним і виправданим відповідно до концертної програми.

Лідеру-вокалісту відомо справжнє призначення плейбека, і він раптом спробує відпрацювати концерт у повну силу (а вокальні дані бажануть бути кращими). Тоді може виникнути серйозна проблема “гарного” кінцевого результату. У такому випадку слід перестрахуватися і вимкнути мікрофон, звичайно, тим самим фактично лишити вокаліста голосу протягом усього номера та свободи дій для імпровізації. Цим він також буде позбавлений можливості спілкування з публікою, а це ще більше віддаляє виступ від імітації живого виконання. Згадану проблему легко вирішить спеціально поставлена і навчена включати/виключати мікрофон людина (помічник звукорежисера). Забезпечивши його прямим зв'язком з вокалістом, він буде йому говорити у вухо «прошу мовчати в паузах, я включив/виключив». І тепер, якщо у митця виникне бажання заспівати якусь пісню разом із залом, він може зробити це в будь-який момент, коли йому тільки заманеться, або дублем належно виконати синхрон, помірно підспівуючи слова.

Працюючи з “живими” ударними, недоцільно подавати в зал їх повне дублювання фонограмою. Але зробити щільнішими і насиченішими складові чиники звучання виправдано й потрібно. Важливо навіть не підібрати конкретні нюанси звучання прописаних партій, а створити комфортне середовище для музиканта ударної установки, який може допустити похибки під час гри (нетримання ритму, неточні збивки та ін.). Більшу частину записаних і зведених треків можна давати в зал у якості основи, яка раз у раз буде перекривати можливі виникнення асинхронності гри ударних. Слід домогтися точного балансу між підзвученими «барабанами» і відтворенням запису. Під час відстукування музикантом ритму для створення враження реальної “живої” роботи, при збивках-пасажах рівень звучання том-томів, літавр та ін. у відтворювальній фонограмі задалегідь потрібно зменшити. Щодо подачі метронома на вушний монітор «барабанщика», то у цьому немає необхідності, його замінюють на будь-який зручний мікс-ритм, який легко подати із відповідного виходу (аух) мікшерного пульта на монітор, направлений саме на нього [9, с. 217]. Фонограма, як правило, на “живих”

концертах стартує після попередніх двох ударів (тактів відліку) барабанною паличкою об обідок малого барабана або паличкою в паличку. Цей момент потрібно значно підсилити. Такий простий прийом дуже добре сприймається аудиторією.

З клавішними інструментами специфіка роботи зовсім інша. Науково-технічний прогрес та еволюція звукотехніки сприяли збільшенню тембрової палітри й інтеграції синтезованих і натуральних звучань електронними клавішними музичними інструментами, цифрові мистецькі технології надали безліч додаткових функцій синтезаторам, і людині, зазвичай, доводиться користуватися повною мірою цим електромузичним інструментарієм [3]. Музиканти-клавішники фоновим “анонсом” нагадують мелодійне ядро наступної пісні, доки соліст чи конферансьє її оголошують. Усе це разом звучить дуже гармонійно. Подана мелодія лунає на нотах переважно в середній і верхньо-серединій частині частотного діапазону. Ці звукові елементи найбільше сприймаються слуховим апаратом людини. Тобто, змінюючи їх рівень гучності, можна, певною мірою, керувати настроєм публіки. Увесь основний фактурно-тембральний матеріал, у більшості випадків, відтворюється із секвенсора/віртуального синтезатора тощо, і відповідні фейдери/канали мікшера завжди слід контролювати.

Для того, щоб досягнути гучної реакції аудиторії, ближче до фіналу виступу мікс загальної фонограми робиться голосніше, а якщо музичний колектив належним чином входить у настрій концерту і відповідно до цього зростає звуковидобування – канали, на які включений “живий” ансамбль/гурт, мікшуються тихіше відповідно до рекордера-програвача. Робити це потрібно вкрай коректно і помірно.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній уперше в українській науці обґрунтовано та поетапно висвітлено роботу над «плейбек»-фонограмами в студії і застосування їх надалі разом із “живим” виступом артистів як цілісного музично-звукового образу творчого колективу.

Висновки. З розвитком цифрових засобів художньої виразності застосування фонограм в естрадній музиці набуло великого розмаху з основним аргументом її захисту «головне – шоу-програма». Це певною мірою виправдовує виступ артистів під «плейбек». Отже, на основі проаналізованих прикладів розкрито специфіку роботи звукорежисера зі складною

схемою одночасного застосування фонограм із програвача-рекордера (HDR) та звукового супроводу творчого колективу під час виступу на сцені. Висвітлена проблематика такої практики та рекомендовані методи її уникнення. Визначено, що концертний звукорежисер є центральною фігурою у створенні естрадного сценічного дійства. Оперуючи інноваційними звукотехнічними засобами, від його фахових здібностей та практичного досвіду залежить рівень мистецько-видовищного заходу, під час якого він усе одно працює незалежно від вибору формату виступу («плейбек», «живе» виконання) творчого виконавця/колективу. Застосування повної чи часткової фонограми на концерті перед її величністю публікою стосується тільки професійної етики та честі артиста (артистів), і падіння цих високих складових чинників обертається для виконавця чи творчого колективу повним руйнуванням сценічної кар'єри. Остаточний вибір залишається за митцями.

#### Література

1. Вовкун В. Мистецтво режисури масових видовищ. Київ: НАКККиМ, 2015. 356 с.
2. Закон України «Про розповсюдження примірників аудіовізуальних творів і фонограм»: Затв. 23 берез. 2000 р. № 1587-III // Зі змінами, внесеними згідно із Законом № 1222-III. Київ: ВВР України, 2001. № 25–26.
3. Куц Є. В. Електромузичний інструментарій як еволюційний фактор музичної культури ХХ – початку ХХІ століть: дис. ... канд. мистецтвознава: 26.00.01. Київ, 2013. 200 с.
4. Ньюелл Ф. Мастеринг: погляд зсередини / пер. з англ. О. Кравченко, О. Науменко, А. Субботіна. Київ: Комора, 2015. 200 с.
5. Папченко В. П. Турне: хто є хто. *Технології шоу*. Київ: Всеукраїнська Асоціація дистриб'юторів і продавців професійного звукового та світлового обладнання, музичних інструментів, 2003. № 5. С. 52–55.
6. Сметана О. П. Вокально-технічна специфіка резонансної теорії співу в естрадному мистецтві. *Scientific Journal «Vutus»* № 17, ISSN 2410–4388, Канада, 2017. С. 149–152.
7. Солодовник В. В. Естрада. *Нариси української популярної культури*. Київ: УЦКД, 1998. С. 139–161.
8. Ньюелл Ф. Мастеринг. Погляд зсередини. Київ: Комора, 2015.
9. Ужинський М. Ю. Сценофонія як культурно-мистецький феномен: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2021. 225 с.
10. Katz B. *Mastering Audio – the art and the science*. Boston: Focal Press, 2002. 319 p.
11. Owsinski B. *The Recording Engineer's handbook*. Boston: ArtistPro, 2005. 368 p.

#### References

1. Vovkun, V. (2015). The art of directing mass spectacles. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
2. Law of Ukraine "On Distribution of Copies of Audiovisual Works and Phonograms": Approved. 23 March. 2000, No. 1587-III // As amended by Law No. 1222-III. Kyiv: Supreme Council of Ukraine, 2001. № 25-26.
3. Kushch, Y. (2013). Electromusical Instrumentation as an Evolutionary Factor of Musical Culture of the XX - Early XXI Centuries. Candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
4. Niuell, F. (2015). Mastering: an inside look. Kyiv [in Ukrainian].
5. Papchenko, V. (2003). Tour: who is who. *Show technologies*, 5, 52–55 [in Ukrainian].
6. Smetana, O. (2017). Vocal and technical specificity of the resonant theory of singing in pop art. *Scientific Journal "Vutus"*, 17, 149–152 [in Ukrainian].
7. Solodovnyk, V. V. (1998). Variety. Essays on Ukrainian popular culture. Kyiv: UCKD, 139–161 [in Ukrainian].
8. Niuell, F. (2015). *Masterynh: pohliad zseredyny*. Kyiv: Komora [in Ukrainian].
9. Uzhynskyi, M. Yu. (2021). Scenophony as a cultural and artistic phenomenon. Candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
10. Katz, B. (2002). *Mastering Audio – the art and the science*. Boston: Focal Press [in English].
11. Owsinski, B. (2005). *The Recording Engineer's handbook*. Boston: ArtistPro [in English].

Стаття надійшла до редакції 12.10.2023  
Отримано після доопрацювання 14.11.2023  
Прийнято до друку 22.11.2023

УДК 784.78.03

**Цитування:**

Овсяннікова Н. Ю. Трансформаційні процеси естрадної музики в сучасному культурному просторі України. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 119–123.

Ovsyannikova N. (2023). Transformational Processes of Pop Music in Contemporary Cultural Space of Ukraine. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 44, 119–123 [in Ukrainian].

*Овсяннікова Наталія Юрївна,*  
доцент кафедри вокального мистецтва  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв,  
заслужений діяч мистецтв України  
<https://orcid.org/0000-0001-7767-7050>  
[nataovsiannikova@ukr.net](mailto:nataovsiannikova@ukr.net)

## ТРАНСФОРМАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ ЕСТРАДНОЇ МУЗИКИ В СУЧАСНОМУ КУЛЬТУРНОМУ ПРОСТОРІ УКРАЇНИ

**Мета дослідження** полягає у розкритті сутності та напрямків трансформацій в естрадній музиці України, виявленні їх впливу на культурний простір та формування музичної ідентичності країни. **Методологія дослідження** трансформаційних процесів естрадної музики в сучасному культурному просторі України включає в себе наступні етапи: аналіз теоретичних досліджень – вивчення наукової літератури з проблематики дослідження, зокрема вітчизняних та зарубіжних праць з музикознавства, культурології, соціальної психології, соціології культури; емпіричне дослідження – аналіз репертуару українських естрадних виконавців, їхньої творчості та слухачької аудиторії; інтерпретація отриманих результатів, розробка висновків та рекомендацій. Для аналізу теоретичних джерел використовувалися такі методи, як аналіз змісту, порівняння, синтез. Для збору емпіричних даних використовувалися такі методи, як контент-аналіз, соціологічне опитування, експертна оцінка. **Наукова новизна** дослідження полягає в тому, що вперше комплексно досліджено трансформаційні процеси естрадної музики в сучасному культурному просторі України. У дослідженні виділено основні напрямки трансформації естрадної музики, проаналізовано їхні причини та наслідки. **Висновки.** Трансформація естрадної музики є закономірним процесом, який відображає зміни в культурному просторі суспільства. Вона відбувається під впливом таких факторів, як глобалізація та інтернаціоналізація культури, розвиток нових технологій, зміна соціальних та культурних запитів аудиторії. Трансформаційні процеси в естрадній музиці України свідчать про постійний розвиток та адаптацію до змін у сучасному культурному просторі. Вони визначають нові музичні тренди, формують культурну ідентичність та сприяють взаєморозумінню між національним та світовим музичним спадщиною. Дослідження цих процесів важливе не тільки для розуміння естрадної музики як феномену культури, але й має практичне значення. Необхідно підтримувати розвиток естрадної музики в Україні, сприяючи творчості талановитих виконавців та популяризації української естради. Слід уважно стежити за змінами в жанровій структурі, музичних технологіях та соціальних та культурних запитах аудиторії, щоб своєчасно реагувати на них.

**Ключові слова:** естрадна музика, трансформація, сучасний культурний простір, глобалізація, ідентичність.

*Ovsyannikova Natalia, Honoured Art Worker of Ukraine, Associate Professor, Department of Vocal Arts, National Academy of Culture and Arts Management*

### **Transformational Processes of Pop Music in Contemporary Cultural Space of Ukraine**

**The purpose of the research** is to disclose the essence and directions of transformations in the pop music of Ukraine, identify their influence on the cultural space, and shape the musical identity of the country. **The methodology** of researching transformation processes in pop music in contemporary Ukrainian cultural space includes the following stages: analysis of theoretical studies – studying scientific literature on the research issues, including domestic and foreign works in musicology, cultural studies, social psychology, and sociology of culture; empirical research – analysing the repertoire of Ukrainian pop performers, their creativity, and audience perception; interpretation of the obtained results, development of conclusions, and recommendations. Methods such as content analysis, comparison, and synthesis were used for analysing theoretical sources. For collecting empirical data, methods like content analysis, sociological surveys, and expert assessment were employed. **The scientific novelty** of the research lies in the fact that, for the first time, comprehensive investigations have been conducted into the transformative processes of popular music in the contemporary cultural space of Ukraine. The study identifies the main directions of transformation in pop music, analyses their causes, and explores their consequences. **Conclusions.** The transformation of popular music is a natural process that reflects changes in the cultural space of society. It occurs under the influence of factors such as globalisation and internationalisation of culture, the development of new technologies, and shifts in the social and

cultural demands of the audience. The transformative processes in Ukrainian popular music signify continuous development and adaptation to changes in the contemporary cultural landscape. They define new musical trends, shape cultural identity, and contribute to mutual understanding between national and global musical heritages. Research into these processes is essential not only for understanding popular music as a cultural phenomenon but also holds practical significance. Supporting the development of popular music in Ukraine is crucial, fostering the creativity of talented performers and promoting Ukrainian popular music. It is important to closely monitor changes in genre structures, musical technologies, and the social and cultural demands of the audience to react timely and appropriately.

**Keywords:** pop music, transformation, contemporary cultural space, globalisation, identity.

Актуальність теми дослідження. Естрадна музика є одним із найпопулярніших жанрів музичного мистецтва в Україні. Вона відіграє важливу роль у культурному житті суспільства, формуючи естетичні смаки та цінності аудиторії. У сучасних умовах естрадна музика перебуває в стані трансформації, що обумовлено низкою факторів, зокрема:

- глобалізацією та інтернаціоналізацією культури,
- розвитком нових технологій, зокрема Інтернету та соціальних мереж,
- зміною соціальних та культурних запитів аудиторії.

Трансформація естрадної музики в Україні є предметом наукового дослідження багатьох вітчизняних та зарубіжних науковців. Однак, наразі відсутнє комплексне дослідження, яке б охопило всі аспекти цього процесу.

Аналіз основних досліджень та публікацій. Дослідження естрадної музики в Україні проводяться в рамках таких наукових дисциплін, як музикознавство, культурологія, соціальна психологія, соціологія культури. У вітчизняній музичній науці естрадна музика розглядається як різновид масової музики. Дослідники виділяють такі основні ознаки естрадної музики: популярна жанрова основа, орієнтація на широку аудиторію, використання сучасних музичних технологій, поєднання елементів різних музичних жанрів.

Дослідження естрадної музики в Україні як сучасного жанру мистецтва проводилися такими науковцями, як Д. Бабич, М. Вишневська, М. Головкова, Н. Дрожжина, А. Кравченко, М. Мельник, В. Овсянніков, В. Откидач, В. Плахотнюк, Н. Попович, Т. Рябуха, О. Сапожник, В. Соколенко, Л. Суслов, В. Тормахова, В. Чепеленко, О. Шевченко та інші.

У зарубіжних дослідженнях естрадна музика розглядається як складне явище, що включає в себе різні жанри, стилі та напрями. Дослідники виділяють такі основні тенденції розвитку естрадної музики: глобалізація та інтернаціоналізація, злиття різних жанрів та стилів, використання нових музичних технологій, орієнтація на молоду аудиторію.

Метою дослідження є розкриття сутності та напрямків трансформацій в естрадній музиці України, виявлення їх впливу на культурний простір та формування музичної ідентичності країни.

Виклад основного матеріалу. Починаючи з 90-х років минулого століття, естрадна музика України пройшла чергові етапи розвитку, зокрема, взаємодію з елементами фольклору, інтеграцію світових трендів у жанрову структуру, та експерименти зі звуковими технологіями.

Зростання впливу світової культури та інтернаціональний обмін музичними ідеями визначають нові контексти для естрадної музики в Україні. Адаптація та синтез різних музичних стилів стає необхідністю для відповіді на глобальні тенденції.

Трансформація естрадної музики в Україні відбувається за такими основними напрямками [6, 12]:

1) Зміна жанрової структури. У сучасній естраді відбувається злиття різних жанрів та стилів, що призводить до формування нових жанрових форм. Наприклад, у сучасній українській естраді популярними є такі жанри, як поп-рок, поп-фольк.

2) Розвиток нових музичних технологій. Естрадна музика активно використовує сучасні музичні технології, зокрема комп'ютерну обробку звуку, електронні музичні інструменти, елементи фольклору (українські національні інструменти, автентичний спів). Це дозволяє створювати більш якісний і різноманітний музичний матеріал.

3) Зміна соціальних та культурних запитів аудиторії. Естрадна музика відповідає на зміни соціальних та культурних запитів аудиторії. Вона стає більш різноманітною, включаючи в себе різні жанри, стилі та напрями. Це дозволяє задовольнити потреби різних слухачів.

В умовах війни та загрози знищення України як незалежної держави особливо важливим є збереження та розвиток української культури, невід'ємною частиною якої є естрадне вокальне мистецтво. Воно займає значне місце в музичній культурі та є важливим регулятором соціокультурних процесів. Тому дослідження актуальних

проблем естрадного вокального мистецтва є вкрай необхідним для збереження та розвитку української культури в складних соціокультурних реаліях сьогодення.

На думку М. Головкової, трансформаційні процеси відіграють роль рушійної сили для видозмінення та урізноманітнення естрадного вокального мистецтва [1, 84].

За добу незалежності українська естрада досягла світового визнання. Це підтверджується неодноразовими перемогами українських виконавців на Євробаченні, а також високими позиціями українських пісень у світових чартах. Українські народні пісні, які раніше були відомі лише в Україні та сусідніх країнах, тепер стали популярними у всьому світі.

Сучасний культурний простір є надзвичайно динамічним та складним. Він характеризується різноманітністю музичних напрямків, які постійно взаємодіють та змінюються. Популярна музика, як один із ключових елементів цього простору, також є багатокомпонентною та плюралістичною. Вона синтезує в собі елементи різних жанрів та стилів, що дає можливість створювати нові, унікальні звучання [4, 2].

В Україні популярні такі музичні жанри, як джаз, рок, фольк, хіп-хоп, електронна музика, вони постійно розвиваються та трансформуються. Українські виконавці та гурти активно експериментують із різними музичними техніками та стилями, що свідчить про їхню творчу ініціативу та пошук нових форм самовираження [5, 5].

Популярна музика є важливим чинником сучасних культурно-мистецьких процесів. Вона відіграє значну роль у формуванні громадської думки, естетичних смаків та цінностей. Сучасні виконавці та гурти є своєрідними лідерами громадської думки, які впливають на формування світогляду та поведінки молоді.

Дослідження популярної музики в Україні є актуальним напрямком сучасної культурології. Українські вчені вивчають різні аспекти популярної музики, зокрема її історію, теорію, естетику, соціальну роль. Серед найважливіших дослідницьких пріоритетів української культурології – джазове мистецтво, класичний та експериментальний рок, українська естрадна пісня [3, 64].

Українська естрада завжди була в тренді та зазнала багатьох змін протягом свого існування, але елементи фольклору були присутні в ній майже завжди. Це стосується і елементів концертного одягу, і використання

українських народних інструментів в аранжуваннях сучасних естрадних пісень. Яскравим прикладом є творчість Олега Скрипки, Руслани, Джамали, гуртів «Друга ріка», «Mad Heads», «KozakSystem», «ОНУКА».

Особливо варто відзначити проект Артема Пивоварова «Твої вірші, мої ноти», який відбувся на підтримку Збройних сил України в Палаці «Україна» в травні 2023 року. У цьому проекті, крім оркестру, була задіяна чоловіча академічна хорова капела імені Л. Ревуцького [2, 67].

Сьогодні все більш популярним стає мікс естрадного вокалу з народним, автентичним. Це розширює спектр взаємодії естрадного мистецтва і фольклору, створюючи напрямок «фольк-поп» або «етно-рок». Цей напрямок дозволяє по-новому почути народну музику, зробити її більш актуальною та зрозумілою для сучасної аудиторії. Естрадні співаки та гурти, зокрема Х. Соловій, Т. Матвієнко, Т. Тополя, Jerry Heil, Khayat, «Go-A», «Козак Сіромаха», «Kalush Orchestra» та інші, все частіше використовують елементи традиційного співу на сцені. Таким чином вони показують, що українська культура є багатогранною та сучасною. Артисти, завдяки цим прийомам, допомагають популяризувати українську музику та культуру в світі.

Як зазначає культурологиня Т. Шершова, відбувається проникнення народно-пісенних практик у масову культуру, що є яскравим репрезентантом національної культури. Вражаючим прикладом може слугувати виступ українського гурту «Go-A» на «Євробаченні-2021» з піснею «Шум» – справжнім мистецьким витвором, веснянкою, яка ґрунтується на архаїчних елементах народного мистецтва. Цей твір був написаний М. Максимовичем ще у 1856 році, але завдяки осучасненню гуртом «Go-A» увійшов до світових хіт-парадів і став складовою сучасних трендів [7, 10].

Українські гурти, які завоювали світову славу, об'єднує сміливість експериментувати з різними музичними стилями та течіями. Вони не бояться змішувати традиційні українські мотиви з сучасними поп-ритмами, електронною музикою та експериментальними звучаннями. Це дозволяє їм створювати оригінальну та самобутню музику, яка привертає увагу слухачів у всьому світі.

Одним із яскравих прикладів є гурт «ОНУКА», який поєднує елементи електронної музики, фолку та етно. Їхні пісні, такі як «Zogі», «Kolyada» та «Oy, viu», стали хітами в Україні та за її межами. «ОНУКА»

неодноразово гастролювали Європою, США та Канадою, а також виступали на таких престижних фестивалях, як «Glastonbury» та «Sziget». Гурт «ОНУКА» був заснований в 2013 році Наталією Жижченко, яка є вокалісткою та автором пісень гурту. Їхня музика поєднує в собі традиційні українські мелодії, ритми та слова з сучасними електронними аранжуваннями. У своїх піснях «ОНУКА» часто звертаються до української міфології та фольклору.

Інший популярний український гурт – «The HARDKISS». Їхня музика поєднує елементи рок-музики, поп-музики та електроніки. «The HARDKISS» відомі своїми яскравими образами та енергійними виступами. Вони стали першим українським гуртом, який виступив на легендарній сцені «O2 Academy Brixton» у Лондоні.

«Brunettes Shoot Blondes» – ще один яскравий гурт, який зміг завоювати світову славу завдяки своєму неповторному стилю. Їхня музика поєднує елементи поп-музики, електроніки та фанку. «Brunettes Shoot Blondes» відомі своїми стильними костюмами та ексцентричними образами. Гурт був заснований у 2010 році в Кривому Розі Андрієм Ковальовим і Романом Собоєм. Вони стали першим українським гуртом, який отримав премію MTV Europe Music Awards.

«Dakh Daughters» – це експериментальний гурт, який поєднує елементи сучасного театру, музики та перформансу. Гурт був заснований у 2012 році в Києві на базі експериментального театру «ДАХ». Їхні виступи – це завжди яскраве та незабутнє видовище. «Dakh Daughters» виступають на сценах України, Європи та США.

«Бумбокс» – один із найпопулярніших українських гуртів, який поєднує елементи поп-музики, рок-музики та хіп-хопу. Їхні пісні, такі як «Оранжеве небо», «Вахтерам» та «Поліна», стали хітами в Україні та за її межами. «Бумбокс» гастролював Європою, США та Канадою, а також виступав на таких престижних фестивалях, як «Студія Лебедева» та «Atlas Weekend».

Гурт «Бумбокс» здобув особливу популярність у 2022 році, коли його лідер Андрій Хливинок, який вступив у тероборону, заспівав на тлі дзвіниці Софійського собору пісню «Червона калина». Цей виступ став символом українського спротиву російській агресії.

Пісня «Червона калина» – це народна українська пісня, яка була написана в 1914 році. Вона стала символом боротьби українців

за свою незалежність. У виконанні Андрія Хливнока пісня зазвучала по-новому, з піднесеним емоційним зарядом. Вона стала справжнім гімном українського спротиву.

Відео з виступу Хливнока швидко поширилося в соціальних мережах і викликало широкий резонанс у світі. Воно було показано на багатьох телевізійних каналах і розміщено на перших шпальтах газет. Цей виступ допоміг повернути увагу міжнародної спільноти до російської агресії проти України. Діяльність Андрія Хливнока та гурту «Бумбокс» під час російсько-української війни стала прикладом патріотизму та мужності. Вони показали, що музика може бути потужним інструментом у боротьбі за свободу і справедливість.

«Kazaky System» – це український гурт, який став відомим завдяки своїм екзотичним танцювальним номерам. Їхні танці поєднують елементи традиційних українських танців з сучасними рухами. «Kazaky» виступають на сценах України, Європи та США.

Вище згадані гурти показали, що українські музиканти здатні створювати якісну та оригінальну музику, яка привертає увагу слухачів у всьому світі. Вони стали справжніми амбасадорами української музики та культури.

Конкретними прикладами трансформаційних процесів у сучасній українській естраді є також зростання популярності українських виконавців, які співають англійською мовою. Це свідчить про те, що українська естрада стає більш відкритою для світового ринку. Іншим прикладом є поява нових жанрів і стилів, як інді-поп, що є поєднанням поп-музики та альтернативного року. Вагоме значення має актуалізація соціальних і політичних проблем в естрадних піснях. Наприклад, пісня гурту «Kalush Orchestra» «Стефанія» стали символом українського опору російській агресії.

Трансформація естрадної музики має як позитивні, так і негативні наслідки. З одного боку, вона сприяє розвитку культури та мистецтва, робить музику більш різноманітною та відкритою. З іншого боку, вона може призвести до втрати самобутності української естради, її повної інтеграції до світової естради.

Наразі важко прогнозувати, як трансформація естрадної музики буде розвиватися в майбутньому. Однак, можна припустити, що вона буде продовжуватися, і що українська естрада буде знаходити свій власний шлях розвитку, поєднуючи в собі традиційні та сучасні елементи.

Перспективою подальших досліджень може бути детальне дослідження причин і наслідків трансформації естрадної музики в сучасному культурному просторі України, аналіз впливу трансформації естрадної музики на формування суспільних цінностей, дослідження особливостей трансформації естрадної музики в різних регіонах України.

Наукова новизна. Наукова новизна даного дослідження полягає в тому, що вперше комплексно досліджено трансформаційні процеси естрадної музики в сучасному культурному просторі України. У дослідженні виділено основні напрямки трансформації естрадної музики, проаналізовано їхні причини та наслідки.

Висновки. Трансформація естрадної музики є закономірним процесом, який відображає зміни в культурному просторі суспільства. Вона відбувається під впливом таких факторів, як глобалізація та інтернаціоналізація культури, розвиток нових технологій, зміна соціальних та культурних запитів аудиторії. Трансформаційні процеси в естрадній музиці України свідчать про постійний розвиток та адаптацію до змін у сучасному культурному просторі. Вони визначають нові музичні тренди, формують культурну ідентичність та сприяють взаєморозумінню між національним та світовим музичним спадщиною. Дослідження цих процесів важливе не тільки для розуміння естрадної музики як феномену культури, але й має практичне значення. Необхідно підтримувати розвиток естрадної музики в Україні, сприяючи творчості талановитих виконавців та популяризації української естради. Слід уважно стежити за змінами в жанровій структурі, музичних технологіях та соціальних та культурних запитах аудиторії, щоб своєчасно реагувати на них.

### Література

1. Головова М. М. Сучасна проблематика дослідження естрадного вокального мистецтва: культурологічний вимір // *Культура і сучасність: альманах*. 2022. № 1. С. 81–86.
2. Ладний А. С. Взаємодія народного і естрадного вокалу у творчості сучасних виконавців // *Новітні дослідження культури і мистецтва: пошуки, проблеми, перспективи*: матеріали Всеукр. наук.-практ. конф. Київ, 2023. С. 67–68.

3. Мозговий М. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. КНУКіМ, 2007. 175 с.

4. Овсянніков В. Г. Український поп-рок у контексті розвитку популярної музичної культури кінця XX – початку XXI століття: дис. канд. миств.: 26.00.01. Київ, 2019. 196 с.

5. Рябуха Т. Витоки та інтонаційні складові української пісенної естради: автореф. дис. канд. миств.: 17.00.03. Харків, 2017. 20 с.

6. Сапожник О. В. Популярна естрадна музика в Україні: історичний екскурс. Мистецтво та освіта. 2003. № 4. С. 11–13.

7. Шершова Т. В. Культурна пам'ять як чинник формування національної ідентичності (на матеріалах народно-пісенних практик Полтавщини): дис. на здобуття ступеня док. філос.: 034 – культурологія. НАКККіМ. Київ, 2021. 241 с.

### References

1. Holovkova, M. (2022). Modern problems of research of various vocal art: cultural dimension. *Culture and Modernity*, 1, 81–86 [in Ukrainian].
2. Ladnyi, A. (2023). Interaction of folk and pop vocals in the works of contemporary performers: Recent Research in Culture and Arts: Explorations, Issues, Perspectives: Proceedings of the All-Ukrainian Scientific-Practical Conference. Kyiv, 67–68 [in Ukrainian].
3. Mozhovyi, M. (2007). Formation and trends in the development of Ukrainian pop song: 17.00.01. KNUKіM [in Ukrainian].
4. Ovsiannikov, V. H. (2019). Ukrainian pop rock in the context of the development of popular musical culture of the late 20th – early 21st century: Degree of Candidate of Art Studies by specialty 26.00.01 “Theory and History of Culture”. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
5. Riabukha, T. (2017). Origins and intonation components of Ukrainian song pop: author’s ref. dis.: 17.00.03. Kharkiv [in Ukrainian].
6. Sapozhnik, O. V. (2003). Popular pop music in Ukraine: a historical overview. *Art and Education*, 4, 11–13 [in Ukrainian].
7. Shershova, T. (2021). Cultural memory as a factor in the formation of a national identity (on the materials of folk song practices of Poltava region). Dissertation for a Doctor of Philosophy Degree: Specialty 034 – Cultural studies. National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 29.09.2023  
Отримано після доопрацювання 01.11.2023  
Прийнято до друку 08.11.2023

УДК 78.071Гайдай:791(477)"1930/1950"

**Цитування:**

Кацалап О. В. Особливості творчої реалізації співачки Зої Гайдай в українському кінематографі сталінської доби (1930-1950-ті рр.). *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 124–129.

*Кацалап Олена Вікторівна,  
старший викладач факультету музичного  
мистецтва і хореографії  
Київського університету імені Бориса Грінченка  
<https://orcid.org/0000-0002-8217-480X>  
o.katsalap@kubg.edu.ua*

Katsalap O. (2023). Features of the Artistic Realisation of the Singer Zoia Gaidai in the Ukrainian Cinema of the Stalin Era (1930-1950s). *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 44, 124–129 [in Ukrainian].

### ОСОБЛИВОСТІ ТВОРЧОЇ РЕАЛІЗАЦІЇ СПІВАЧКИ ЗОЇ ГАЙДАЙ В УКРАЇНСЬКОМУ КІНЕМАТОГРАФІ СТАЛІНСЬКОЇ ДОБИ (1930-1950-ті рр.)

**Мета роботи.** Дослідити один з аспектів професійної діяльності української співачки З. Гайдай – участь у кінозйомках у період сталінізму 1930-1950-х рр. У рамках дослідження означеної проблеми показати специфіку і мистецьку значущість кіноматеріалу з доробку співачки, а також його вагомість у контексті творчої біографії виконавиці та кінематографічної спадщини України в цілому. **Методологія** роботи полягає в застосуванні джерелознавчого методу для аналізу архівних документів, які містять інформацію щодо участі З. Гайдай у кінозйомках, а також інших матеріалів з теми дослідження, конкретно-історичного – для визначення впливу соціально-політичних процесів сталінської доби на культурно-мистецьке життя, зокрема на роботу вітчизняної кіногалузії, біо-бібліографічного – для визначення місця цього аспекту діяльності співачки в її творчій біографії, загальнонаукових методів (аналіз, синтез, узагальнення) – з метою ґрунтовного вивчення питання та формування аргументованого висновку. **Наукова новизна** статті полягає в розширенні відомостей про творчу діяльність З. Гайдай у 1930-1950-х рр., вивченні нових її аспектів, зокрема пов'язаних з участю в кінозйомках, в оцінюванні специфіки та мистецької вартісності відзнятого кіноматеріалу, а також його значення у творчій біографії співачки та історії українського кінематографу. **Висновки.** Здійснені аналіз та оцінка результатів участі З. Гайдай у кінозйомках у період сталінізму 1930-1950-х рр. дали змогу виявити ступінь зацікавленості кінематографістами особистістю співачки та її бажання ще більше популяризувати свою творчість і залишити слід у кінематографі. Однак тоталітарна сталінська доба здійснювала вплив на перебіг знімального процесу, визначила специфіку змісту і сутність запропонованого співачці матеріалу та, як наслідок, його почасти сумнівну мистецьку вартісність, зокрема в контексті вітчизняного кіноспадку. «Покладений на полицю» фільм-концерт «Українські мелодії» взагалі поставив крапку на нетривалій кінокар'єрі З. Гайдай, що не дало їй змоги вповні реалізуватися в якості кіноакторки і змусило зосередитися на виключно вокально-творчій діяльності.

**Ключові слова:** Зоя Гайдай, кінематограф періоду сталінізму 1930-1950-х рр., фільм «Наталка Полтавка», Укркінохроніка, фільм-концерт «Українські мелодії».

*Katsalap Olena, Senior Lecturer, Faculty of Musical Art and Choreography, Borys Grinchenko Kyiv University*

#### **Features of the Artistic Realisation of the Singer Zoia Gaidai in the Ukrainian Cinema of the Stalin Era (1930-1950s)**

**The purpose of the article** is to investigate one of the aspects of the professional activity of the Ukrainian singer Z. Gaidai – participation in filming during the period of Stalinism in the 1930-1950s. Within the framework of the research of the specified problem, to show the specificity and artistic significance of the film material on the singer's work, as well as its importance in the context the creative biography of the performer and cinematographic heritage of Ukraine as a whole. **The methodology of the work** consists in the application of the source study method to analyse archival documents containing information on Z. Gaidai's participation in filming, as well as other materials on the topic of research; specific historical method – to determine the influence of socio-political processes of the Stalin era on cultural and artistic life, in particular, on the work of the domestic film industry; bio-bibliographic method – to determine the place of this aspect of the singer's activity in her creative biography; general scientific methods (analysis, synthesis, generalisation) – with the aim of thoroughly studying the issue and forming a reasoned conclusion. **The scientific novelty of the article** consists in the expansion of information about the creative activity of Z. Gaidai in the 1930-1950s, the study of new aspects of it, in particular those related to participation in filming, in the assessment of the

specificity and artistic value of the filmed material, as well as its significance in creative biography of the singer and the history of Ukrainian cinematography. **Conclusions.** The analysis and assessment of the results of Z. Gaidai's participation in filmmaking during the Stalinism of the 1930-1950s made it possible to reveal the degree of interest of cinematographers in the personality of the singer and her desire to further popularise her work and leave a mark in cinema. However, the totalitarian Stalin era influenced the course of the filming process, determined the specificity of the content and essence of the material offered to the singer and, as a result, its somewhat dubious artistic value, in particular in the context of the domestic film heritage. The "Shelved" concert film "Ukrainian Melodies" generally put an end to the short film career of Z. Gaidai, which prevented her from fully realising herself as a film actress and forced her to focus exclusively on vocal and creative activities.

**Keywords:** Zoia Gaidai, cinematography of the Stalinism period of the 1930-1950s, film "Natalka Poltavka", Ukrkinokhronika, concert film "Ukrainian Melodies".

Актуальність теми дослідження. Участь відомих співаків у кінозйомках була й залишається поширеною світовою практикою. Наявність співацького голосу й акторського таланту, фактурність і харизма вокалістів неодноразово приваблювали кінорежисерів, зокрема постановників музичних фільмів або екранізацій відомих оперних вистав. Ставши масовим видом мистецтва, кіно у свою чергу ще більше популяризувало, а з тим і увіковічило на півдні таких визначних митців, як Б. Джильї, М. Ланца, М. Каллас та ін. Залучення до кінозйомок співаків відбувалося і в СРСР. Наприклад, свій слід у кіно залишили відомі російські співаки Ф. Шаляпін та С. Лемешев. У поле зору кінематографістів потрапила й українська оперна та камерна співачка З. Гайдай, популярність якої зростала в 1930-х рр. Однак кінематограф періоду сталінізму 1930-1950-х рр., виконуючи не лише мистецьку, а й агітаційно-пропагандистську функцію, почасти ставав виконавцем політичних замовлень тоталітарної доби, що, безумовно, визначало зміст та якість кінопродукції, а також впливало на розвиток професійної кар'єри всіх митців, задіяних у процесі зйомок. У виявленні особливостей участі співачки З. Гайдай у кінозйомках того періоду, специфіки кіноматеріалу, в якому їй довелося зніматися, а також вагомості доробку мисткині в контексті її творчої кар'єри та національної кінематографічної спадщини в цілому полягає актуальність теми дослідження.

Аналіз досліджень і публікацій. У роботі над статтею використані архівні джерела – матеріали творчої діяльності та листи З. Гайдай, а також кіножурнали і кінофільми з Центрального державного аудіовізуального та електронного архіву, в яких була задіяна співачка. Відомості про розвиток українського кінематографу 1920-1930-х рр. в умовах тоталітаризму сталінської епохи, зйомки кіноопери «Наталка Полтавка» в 1936 р. містяться в працях вітчизняних науковців О. Буняк, Н. Годун, О. Кузюк, Р. Росляка, Т. Самойленко та ін. Інформацію щодо

українського кінематографу періоду 1896-1960 рр. містить книга «Історія українського кіна» представника української діаспори в США Б. Береста.

Метою статті є висвітлення інформації про зйомки З. Гайдай у кінофільмах сталінської доби 1930-1950-х рр., особливості та мистецьку цінність цих кінострічок, а також їх вагомості у контексті творчої біографії співачки і національної кіноспадщини загалом.

Виклад основного матеріалу. У середині 1930-х рр. українська співачка З. Гайдай завдяки активній діяльності на оперній сцені, переможній участі в Першому Всесоюзному конкурсі музикантів-виконавців та концертним виступам із різноманітними програмами здобула широку популярність серед поціновувачів мистецтва співу. Ставши доволі відомою артисткою, вона отримала запрошення від українських кінематографістів знятися в кіно. Їй запропонували втілити на екрані образ чи не найвідомішого жіночого персонажа у вітчизняній культурі – Наталки в екранізації опери «Наталка Полтавка» М. Лисенка, створеної за однойменною п'єсою І. Котляревського. За постановку фільму взявся відомий митець І. Кавалерідзе. Про початок підготовчих робіт та залучення до виконання ролі Наталки артистки Київської опери в середині січня 1936 р. було повідомлено в пресі [1, 102].

З початку 1930-х рр. український кінематограф перебував під тотальним контролем радянської цензури. Але в 1920-х рр. ситуація складалася дещо інакше. Починаючи з 1919 р., він був підпорядкований створеному більшовиками Всеукраїнському комітету і після націоналізації одразу став вбачатися як один із засобів ідеологічної пропаганди, що засвідчували зйомки агітаційних стрічок та кінохроніки, покликаних формувати свідомість людей. У березні 1922 р. шляхом реорганізації Всеукраїнського комітету було утворено ВУФКУ (Всеукраїнське фотокіноуправління) – державну організацію, яка взяла під контроль усі сфери кінопроцесу. В його віданні

перебували Одеська та Ялтинська кінофабрики, а в другій половині 1920-х рр. розпочалося будівництво і Київської кіностудії – майбутнього кінематографічного центру. ВУФКУ мало фінансову автономію, взяло на себе цензурні функції і самостійно планувало власну діяльність. Попри певні недоліки в роботі режисерів та знімальних груп, ВУФКУ працювало досить плідно й успішно [18, 38-39]. Безумовно, цьому сприяла політика «українізації», яка, починаючи з 1923 р., разом із обнадійливими змінами НЕПу (нової економічної політики) здійснювалася на хвилі національного піднесення та активізації культурно-мистецьких процесів, хоча насправді планувалася радянською владою як тимчасовий захід із метою закріплення власних позицій із допомогою місцевих комуністів. У цей період обличчя українського кінематографу формували такі митці, як поет, сценарист, редактор ВУФКУ М. Бажан, поет, редактор з української мови М. Йогансен, режисер О. Довженко та багато ін. [17, 131]. Початок згорання політики «українізації» відзнаменувався створенням 1930 р. Всесоюзного об'єднання кінофотопромисловості, яке взяло під свій контроль кожен етап кіновиробництва, знищивши таким чином ті паростки свободи, що існували в українському кінематографі в 1920-х рр. У тому ж році на базі ВУФКУ був утворений Державний український трест кінофотопромисловості «Українфільм», який, попри задекларовані в подальшому широкі повноваження, підпорядковувався союзному центру. З середини 1930-х рр. почало функціонувати Головне управління з контролю за видовищами та репертуаром при Наркомосвіти УСРР, заборона яким уже відзнятих кінокартин спричиняла чималі фінансові збитки тресту «Українфільм». Крім того, деякі митці «Українфільму» стали жертвами репресій. Відтак із середини 1930-х рр. цензуроване українське кіномистецтво стало поступово перетворюватися на транслятора ідей соціалістичного реалізму [18, 40-41], по суті штучних та утопічних.

Планування в 1936 р. зйомок кіноопери «Наталка Полтавка», що не містила політичного підтексту, а лише мала відобразити «все багатство української народної творчості» [1, 102], вочевидь не викликало заперечень у чиновників Головного управління з контролю за видовищами та репертуаром. Відповідно до тогочасних тенденцій фільм мав бути звуковим, тому перспектива зіграти й озвучити Наталку не могла не вважатися заманливою. Однак не все

вийшло так, як планувалося. Фільм був знятий у листопаді того ж 1936 р., проте головну роль зіграла не З. Гайдай, а акторка театру ім. І. Франка К. Осмяловська, яку було обрано з-поміж чотирнадцятьох претенденток (партію вокалу записала співачка М. Литвиненко-Вольгемут). Замінені були й попередньо розподілені виконавці інших ролей, окрім хіба що співака М. Платонова, який зіграв та озвучив роль Петра. Для роботи над стрічкою також були запрошені нові оператори і композитор. Що могло стати причиною таких кардинальних змін – достеменно невідомо. Звернення до кіноархіву Національного центру Олександра Довженка (Довженко-центр) не прояснило ситуацію (причиною відсутності достатньої кількості матеріалів щодо зйомок фільму, крім декількох світлин, можливо, є буремні роки Другої світової війни). Втім існує версія, що, отримавши нищівну критику в газеті «Правда» на адресу попередньо знятого фільму «Прометей», який буцімто спотворив історичну правду [2, 111], режисер І. Кавалерідзе вирішив перестрахуватися й оновити склад творчої групи своєї наступної кінокартини. Причому це рішення було прийняте вже після того, як розпочався знімальний процес. Зрештою відзнятий фільм був схвально зустрінутий глядачами не лише України, а й США, де він демонструвався в кінотеатрах тридцятьох міст упродовж трьох тижнів [3, 347-349]. Відтак З. Гайдай не мала стосунку до цього успіху. В листі до матері від 09 січня 1936 р. вона згадувала про те, що з 15 січня починає зніматися в кіно, але в подальшому не вдалося до коментувань щодо скасування зйомок і запису вокальної партії. В той же час вона повідомляла й про інтенсивну підготовку Київської опери до декади українського мистецтва, що мала пройти в березні 1936 р. в Москві, а також про участь у головних партіях обраних для показу трьох спектаклів – «Наталки Полтавки» М. Лисенка (Наталка), «Запорожця за Дунаєм» С. Гулака-Артемівського (Оксана) та «Снігуроньки» М. Римського-Корсакова (Снігуронька) [9, 115-118]. Тож плани щодо кінозйомок могли скоригувати не лише чинники політичного характеру, а й завантаженість у Київській опері та на концертній естраді. В будь-якому разі співачка, ймовірно, шкодувала, що їй не вдалося зіграти роль Наталки в кіно. Натомість вона мала змогу втілювати цей образ на сцені Київської опери.

Поява З. Гайдай на телеекранах відбулася 1944 р. Її, на той час уже народну артистку, було задіяно у зйомках кіножурналів та кінофільмів, які здійснювала

«Укркінохроніка» (Українська студія хронікально-документальних фільмів). Так, у 1944 р. до спецвипуску кіножурналу, присвяченого 25-річчю радянського театру, увійшов уривок з опери «Наймичка» М. Вериківського, де З. Гайдай емоційно і з теплом зіграла сцену матері з маленьким сином [12]. Того ж року на екрани вийшов кінофільм пропагандистського характеру про життя Києва після визволення від німецько-нацистських загарбників, де одним з епізодів із творчого життя міста був фрагмент репетиції того ж спектаклю на сцені Київської опери, в якому, окрім З. Гайдай, з'явилися співаки М. Литвиненко-Вольгемут та І. Паторжинський [8]. Невдовзі артистка знову отримала запрошення від українських кінематографістів знятися в кіно, від якого, звісно, не відмовилася. Це був фільм-концерт «Українські мелодії», який у 1944 р. запланували знімати режисери І. Земгано та Г. Ігнатович. Сюжет кінокартини був штучним, тривіальним і типовим для кінематографу тоталітарної сталінської доби: розповідь кобзаря радянським бійцям Другої світової, які зібралися навколо нього, про щасливе довоєнне життя мешканців села Тополівка, з багатими колгоспними врожайми, піснями, також спогад одного з бійців про Карпати, звук трембіти, танці гуцулів, далі – кривава війна, руїни, чоловіки, як колись їхні предки під знаменами гетьмана Б. Хмельницького, пішли боронити рідну землю й подолали ворога під проводом «вождя, організатора перемоги Великого Сталіна» [7, 60-63]. Героями фільму, за задумкою авторів, дійсно мали стати й історичні персонажі, зокрема гетьман Б. Хмельницький [6, 34-34 зв.]. Відтак, враховуючи запланований розмах, для роботи над кінострічкою було вирішено залучити багатьох відомих вітчизняних митців. Це були композитори М. Вериківський [5, 37-39], Д. Клебанов, Л. Ревуцький та ін., які мали опікуватися музичною частиною, також оркестр Київської опери і капела «Думка» [5, 61-63; 5, 76-78 зв.]. Режисер Г. Юра мав допомогти з постановками деяких епізодів [5, 56-57 зв.], а балетмейстер С. Сергеев – створити окремі хореографічні номери [5, 84-84 зв.]. До складу виконавців ролей запросили акторів Б. Безгіна [5, 111-111 зв.], О. Сердюка [5, 122-122 зв.], співаків З. Гайдай, М. Платонова [5, 129-129 зв.], К. Лаптева [5, 140-140 зв.], І. Паторжинського [5, 159-159 зв.] та ін. Для «правдивого» втілення сюжету знадобилося консультування підполковника М. Аббакумова [5, 55-55 зв.].

Зрештою в картині мав з'явитися і ключовий для фільму «персонаж» – скульптура Сталіна [5, 74-75], яку спеціально виготовили для фінальної частини [7, 63]. Загалом кошти в цей проект були вкладені чималі [5, 89].

Зйомки, які проходили на березі річки Рось у мальовничому селі Дибинці Київської області, зі слів З. Гайдай – виконавиці однієї з головних ролей [7, 60], були дуже виснажливими, оскільки артистам доводилося працювати і в нічний час [10, 16-17]. «Не видно краю роботи, а результати дуже незначні», – відзначала вона [10, 17]. Під час зйомок траплялися й незаплановані ситуації, коли треба було перезнімати та дознімати окремі епізоди, вводити нових акторів, а потім, як наслідок, вносити зміни до вже виготовлених титрів і субтитрів [6, 75]. Така необхідність, як правило, виникала при внесенні змін до сценарію прямо посеред знімального процесу. Очевидно, постановники дуже ревно ставилися до кінокартини, вболівали за її майбутнє, а тому боялися схибити в деталях. Однак не лише процес зйомок, а й її доля виявилася непростою. Фільм-концерт «Українські мелодії» вийшов у прокат 1945 р. Його навіть встигла переглянути угорська кінозірка першої половини ХХ ст. Ф. Гааль, яка перебувала в той період із дружнім візитом у Києві й відвідала кіностудію [4, 52]. Та невдовзі його було «заборонено і знято з екранів» [2, 126] (на сьогодні перегляд цієї стрічки унеможливлений через відсутність плівки як у фільмофонді Національного центру Олександра Довженка, так і на YouTube). Недоліком кінокартини було визнано її сюжет, де екскурс до української минувшини нібито набув буржуазно-націоналістичного забарвлення [2, 126]. У роки сталінщини подібні оцінки могли винести вирок фільму, що, власне, й сталося, а почасти могло не пощастити й митцям. Втім З. Гайдай вдалося залишитися в мистецтві й продовжити успішно виступати на оперній та камерній сценах, проте участі в масштабних кінопроектах більше не було. В подальшому траплялася лише епізодична поява в кіножурналах та кінофільмах «Укркінохроніки»: співачка – серед слухачів на київському філармонічному концерті піаніста Е. Гілельса в 1948 р. [14], серед митців, які отримали урядові нагороди в 1951 р. [13] тощо. Фігурування в таких кіножурналах, як «Всенародне свято» 1950 р., що агітував людей не лише йти на вибори, а й недвозначно натякав, за кого слід голосувати [15], «Вечір дружби» 1954 р., де йшлося про

в'єтнамсько-радянсько-китайські відносини [16], кінофільмі «Навеки с русским народом», знятому того ж року до 300-ліття «возз'єднання» України з Росією [11], тощо наразі складно коментувати. Це було не що інше, як експлуатація образу відомої співачки в типових для тих часів агітаційно-пропагандистських стрічках, покликаних не лише сприяти підтримці політичного курсу, а й плекати в народі довіру до нього. На сьогодні подібні матеріали втратили будь-яку актуальність і можуть сприйматися хіба що як кінодокументи епохи.

Наукова новизна статті полягає в тому, що в ній уперше висвітлено інформацію про участь З. Гайдай у кінозйомках у період сталінізму 1930-1950-х рр. Також визначено специфіку кінематографічного матеріалу, в якому була задіяна співачка, його мистецьку значущість, вагомість кінематографічного доробку артистки в контексті розвитку її творчої кар'єри та історії українського кінематографу загалом.

Висновки. Отже, ставши відомою мисткинею, З. Гайдай отримала запрошення від українських кінематографістів знятися у двох масштабних стрічках: 1936 р. – в кіноопері «Наталка Полтавка», 1944 р. – у фільмі-концерті «Українські мелодії». Співачка не відмовилася від участі в кінозйомках і могла розраховувати на суттєве зростання своєї популярності серед народу, адже кіно на той час перетворилося на масовий вид мистецтва. Однак скасування зйомок у «Наталці Полтавці», а також робота у фільмі-концерті «Українські мелодії», який потім «поклали на полицю» (як, очевидно, «неблагонадійний»), загальмували митецький поступ артистки в кінематографі. Не виключено, що результат розчарував співачку і вона сама вирішила в подальшому зосередитися на суто вокально-творчій діяльності, водночас фігуруючи у статусі відомої особистості в кіножурналах та кінофільмах «Укркінохроніки», зокрема й агітаційно-пропагандистського штибу. Враховуючи змістове наповнення сценаріїв деяких картин, в яких була задіяна З. Гайдай, відповідно, їхню почасти сумнівну художню та мистецьку цінність, специфіку підготовчого і знімального процесів, подальшу прокатну долю однієї з них – фільму-концерту «Українські мелодії» тощо, кінокар'єра співачки вийшла нетривалою та не вельми вдалою. Відтак артистка не змогла вповні реалізувати власний творчий потенціал у кіномистецтві. Проте навіть ці скромні здобутки, пропри їх своєрідність, увійшли до

історії українського кінематографу, оскільки стали лакмусовим папірцем доби сталінізму 1930-1950-х рр., сповненої тотальних заборон, цинічної брехні та трагедій у життєтворчості митців.

### Література

1. Альбом газетних вирізок з рецензіями і статтями про гастролі Української опери в Москві та сольні концерти співачки. 1935-1938 рр. // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 331. 183 арк.
2. Берест Б. Історія українського кіна. Нью-Йорк: Наукове товариство ім. Т. Шевченка, 1962. 272 с.
3. Буняк О. Катерина Осмяловська – українська актриса театру та кіно (за матеріалами НМІУ). *Науковий вісник Національного музею історії України*. 2017. Випуск 2. С. 344-350.
4. Гайдабура В. Ці дві загадкові світлини. *Український театр*. 2014. № 5. С. 52-53. URL: [https://issuu.com/culture.ua/docs/ut\\_2014\\_5\\_web\\_skor](https://issuu.com/culture.ua/docs/ut_2014_5_web_skor) (дата звернення: жовтень 2023).
5. Договори, заключения и переписка со сценаристами, композиторами, актёрами и консультантами об их участии в постановке кинофильмов: «Небо Москвы», «Непокорённые», «Олека Довбуш», «Истребители», «Украинские мелодии» и др. 26 июня 1944 г. – 7 января 1945 г. // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 670. Оп. 1. Спр. 109. 227 арк.
6. Договори, заключения и переписка со сценаристами, композиторами, актёрами и консультантами об их участии в постановке кинофильмов: «Непокорённые», «Кутузов», «Синяя птица», «Стрела», «Украинские мелодии» и др. 5 января – 8 августа 1945 г. // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 670. Оп. 1. Спр. 132. 193 арк.
7. Договори, заключения и переписка со сценаристами, композиторами, актёрами, художниками и консультантами об их участии в постановке и дубляже кинофильмов: «Стрела», «Родина капитанов», «Иван Грозный», «Малахов Курган», «Поединок», «Непокорённые», «Жила-была девочка», «Украинские мелодии» и др. 15 сентября – 20 декабря 1945 г. // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 670. Оп. 1. Спр. 133. 142 арк.
8. Київ. Кінофільм, 2 ч. Укркінохроніка. 1944 р. // Центральний державний аудіовізуальний та електронний архів. Арх. № 537.
9. Листи Гайдай З. М. матері. 20 жовтня 1925 р. – 27 грудня 1936 р. // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 54. 143 арк.
10. Листи Гайдай З. М. сестрі Олені Михайлівні Гайдай. 1 листопада 1936 р. – 27 травня 1964 р. // Центральний державний архів-музей літератури і мистецтва України. Ф. 147. Оп. 1. Спр. 56. 35 арк.

11. Навеки с русским народом. Кінофільм, 6 ч. Укркінохроніка. 1954 р. // Центральний державний аудіовізуальний та електронний архів. Арх. № 1568.

12. Радянська Україна. Кіножурнал, № 36-37. Укркінохроніка. Вересень 1944 р. // Центральний державний аудіовізуальний та електронний архів. Арх. № 181.

13. Радянська Україна. Кіножурнал, № 59. Укркінохроніка. Вересень 1951 р. // Центральний державний аудіовізуальний та електронний архів. Арх. № 825.

14. Радянська Україна. Кіножурнал, № 65. Укркінохроніка. Листопад 1948 р. // Центральний державний аудіовізуальний та електронний архів. Арх. № 492.

15. Радянська Україна. Кіножурнал, № 75. Укркінохроніка. Грудень 1950 р. // Центральний державний аудіовізуальний та електронний архів. Арх. № 756.

16. Радянська Україна. Кіножурнал, № 9. Укркінохроніка. Лютий 1954 р. // Центральний державний аудіовізуальний та електронний архів. Арх. № 1015.

17. Росляк Р. До питання про українізацію вітчизняної кіногалузі (1920 –початок 1930-х років). *Студії мистецтвознавчі: Театр. Музика. Кіно*. 2014. Чис. 1 (45). С. 128-134.

18. Самойленко Т. Організаційні перетворення у системі керівництва українського кінематографу в 1920-1930-х роках та їх вплив на зміст кінопродукції. *Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Серія: Історія*. 2014. Вип. 1 (2). С. 38-42.

### References

1. Album of newspaper clippings with reviews and articles about the tours of the Ukrainian Opera in Moscow and the singer's solo concerts. 1935-1938. Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Ukrainian and Russian].

2. Berest, B. (1962). History of Ukrainian cinema. New York: Naukove tovarystvo im. T. Shevchenka [in Ukrainian].

3. Buniak, O. (2017). Kateryna Osmialovska – Ukrainian theatre and film actress (based on materials of the National Museum of the History of Ukraine). *Scientific Bulletin of the National Museum of History of Ukraine*, 2, 344-350 [in Ukrainian].

4. Haidabura, V. (2014). These two mysterious pictures. *Ukrainian theatre*, 5, 52-53. URL: [https://issuu.com/culture.ua/docs/ut\\_2014\\_5\\_web\\_skor](https://issuu.com/culture.ua/docs/ut_2014_5_web_skor) [in Ukrainian].

5. Agreements, conclusions and correspondence with screenwriters, composers, actors and consultants about their participation in the production of films: "The Sky of Moscow", "Unconquered", "Oleksa Dovbush", "Fighters", "Ukrainian Melodies", etc. June 26, 1944 – January 7, 1945. Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Ukrainian and Russian].

6. Agreements, conclusions and correspondence with screenwriters, composers, actors and consultants about their participation in the production of films: "Unconquered", "Kutuzov", "Blue Bird", "Arrow", "Ukrainian Melodies", etc. January 5 – August 8, 1945. Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Ukrainian and Russian].

7. Agreements, conclusions and correspondence with screenwriters, composers, actors, artists and consultants about their participation in the production and dubbing of films: "Arrow", "Family of Captains", "Ivan the Terrible", "Malakhov Kurgan", "Duel", "Unbowed", "Once Upon a Time There Was a Girl", "Ukrainian Melodies", etc. September 15 – December 20, 1945. Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Ukrainian and Russian].

8. Kyiv. Film, part 2. *Ukrkinokhronika*. 1944. *Central State Audiovisual and Electronic Archive*. Arch. № 537 [in Ukrainian].

9. Letters of Gaidai Z. M. to her mother. October 20, 1925 – December 27, 1936. Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Ukrainian].

10. Letters of Gaidai Z. M. to her sister Olena Mykhailivna Gaidai. November 1, 1936 – May 27, 1964. Central State Archives Museum of Literature and Arts of Ukraine [in Ukrainian and Russian].

11. Forever with the Russian people. (1954). Film, part 6. *Ukrkinokhronika*. Central State Audiovisual and Electronic Archive. Arch. № 1568 [in Russian].

12. Soviet Ukraine. (1944). *Newsreel*, № 36-37. *Ukrkinokhronika*. Central State Audiovisual and Electronic Archive. Arch. № 181 [in Ukrainian].

13. Soviet Ukraine. (1951). *Newsreel*, № 59. *Ukrkinokhronika*. Central State Audiovisual and Electronic Archive. Arch. № 825 [in Ukrainian].

14. Soviet Ukraine. (1948). *Newsreel*, № 65. *Ukrkinokhronika*. Central State Audiovisual and Electronic Archive. Arch. № 492 [in Ukrainian].

15. Soviet Ukraine. (1950). *Newsreel*, № 75. *Ukrkinokhronika*. Central State Audiovisual and Electronic Archive. Arch. № 756 [in Ukrainian].

16. Soviet Ukraine. (1954). *Newsreel*, № 9. *Ukrkinokhronika*. Central State Audiovisual and Electronic Archive. Arch. № 1015 [in Ukrainian].

17. Rosljak, R. (2014). On the issue of Ukrainianisation of the domestic film industry (1920 – early 1930s). *Studies of Art History: Theatre. Music. Cinema*, 1 (45), 128-134 [in Ukrainian].

18. Samojlenko, T. (2014). Organisational transformations in the management system of Ukrainian cinematography in the 1920-1930s and their impact on the content of film production. *Scientific Notes of Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University. Series: History*, 1 (2), 38-42 [in Ukrainian].

Стаття надійшла до редакції 12.10.2023  
Отримано після доопрацювання 14.11.2023  
Прийнято до друку 22.11.2023

УДК 78.075+78.071.1

**Цитування:**

Кирея М. В. Внесок Богдана Антківа у розвиток музичного мистецтва Галичини II половини XX століття. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 130–135.

Kyreia M. (2023). Bohdan Antkiv's Contribution to the Development of Musical Art of Galicia in the Second Half of the Twentieth Century. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 44, 130–135 [in Ukrainian].

*Кирея Марія Вікторівна,*  
асистентка кафедри театрального  
мистецтва Тернопільського  
національного педагогічного  
університету імені Володимира Гнатюка,  
аспірантка кафедри академічного і  
естрадного вокалу та звукорежисури  
Національної академії керівних  
кадрів культури і мистецтв,  
<https://orcid.org/0000-0001-5872-9839>  
[mariaganych@gmail.com](mailto:mariaganych@gmail.com)

## ВНЕСОК БОГДАНА АНТКІВА У РОЗВИТОК МУЗИЧНОГО МИСТЕЦТВА ГАЛИЧИНИ II ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

**Мета роботи.** В статті проаналізовано внесок музичного діяча Богдана Антківа в контексті процесів професіоналізації українського музичного мистецтва Галичини II половини XX століття. **Методологія дослідження** полягає у застосуванні історико-культурного, аналітичного, системного, теоретичного методів, які надають можливість проаналізувати музикознавчу спадщину Богдана Антківа зазначеного періоду. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше визначається місце музикознавчої, диригентської, композиторської спадщини Богдана Антківа у музичному мистецтві Галичини II половини XX століття. **Висновки.** Богдан Антків – діяч музичного мистецтва, який переходить грані аматорства та досягає успіху та визнання у професійному музичному мистецтві Галичини II половини XX століття. Послідовник родинної династії Антківих Богдан відіграв особливу роль у культурно-просвітницьких процесах Галичини. Діяльність Богдана Антківа у сфері керівництва аматорськими музичними колективами є великим надбанням Тернопільщини. Також, у статті простежена композиторська та аранжувальна діяльність.

**Ключові слова:** Богдан Антків, музикант, диригент, хормейстер, композитор, музичне мистецтво, Тернопіль, Львів.

*Kyreia Mariia, Assistant of the Department of Theatre Arts, Ternopil Volodymyr Hnatiuk National Pedagogical University, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management*

### **Bohdan Antkiv's Contribution to the Development of Musical Art of Galicia in the Second Half of the Twentieth Century**

**The purpose of the work** is to systematise and give a comprehensive assessment of the musicological and compositional heritage of Bohdan Antkiv, his cultural and educational, musical activities in the context of the processes of professionalisation of Ukrainian musical art of Galicia in the second half of the twentieth century. **The methodology of the research** is to apply the following methodological approaches: analytical, systemic, historical and musical. **Scientific novelty of the work.** For the first time a thorough analysis of the musical activity of Bohdan Antkiv was carried out, the contribution of the artist to the musical art of Galicia of the second half of the twentieth century was characterised. **Conclusions.** Bohdan Antkiv is a music artist who crosses the line of amateurism and achieves success and recognition in professional music art Ternopil and Lviv regions. He participated in rural amateur groups and circles in early years, led by his father, Mykhailo Antkiv. The musician obtained a professional music education, studying at conducting courses at the Ternopil branch of Mykola Lysenko Lviv Music Higher Institute, and later at the Conducting Faculty of Mykola Lysenko Lviv State Conservatory. He successfully conducted activities in the children's choir of the society 'Prosvita' local unit, in the singing and music society 'Torban', in the choir of the T. Shevchenko youth organisation 'Sokoliaty', in the mixed choir of Ostriv village, which won the Regional Choir Competition in Lviv, in the choir group of the song and dance youth ensemble 'Cheremosh', which acted at I. Franko Lviv State University. Bohdan Antkiv also started a brass band in Ostriv village. The article also traces composer and arranging activities.

**Keywords:** Bohdan Antkiv, musician, conductor, choirmaster, composer, musical art, Ternopil, Lviv.

Актуальність теми дослідження полягає у об'єктивному вивченні творчості Богдана Михайловича Антківа, що є малодослідженою в історії української музичної культури. Це зумовлено також інтересом до висвітлення музичного мистецтва окремого регіону України та його значенням в історії українського мистецтва. Через історичні обставини, у країні не склалися умови, що сприяли б безперервному розвитку національної культури, тому специфіка музично-артистичної діяльності майстра пов'язана з багатьма факторами, які впливали на механізм формування митця.

Аналіз досліджень і публікацій. Творчість Богдана Антківа в українському музичному мистецтві представлена роботами науковців та краєзнавцями, серед яких: О.Корнієнко [7], О.Смоляк [10], Б.Козак [2], Л.Ванюга [4]. Проте, окремі публікації не розкривають в повній мірі багатогранну особистість митця. Багато матеріалу з даної тематики міститься у фондах архіву Тернопільського обласного академічного українського драматичного театру ім. Т. Г. Шевченка, архіву Тернопільського обласного краєзнавчого музею, у Державному архіві Тернопільської області.

Мета статті зумовлена потребою систематизувати та дати комплексну оцінку музикознавчої та композиторської спадщини Богдана Антківа, його культурно-просвітницької, музичної діяльності в контексті процесів професіоналізації українського музичного мистецтва Галичини II половини ХХ століття.

Виклад основного матеріалу. Усвідомлення ідентичності є важливим елементом для становлення особистості, особливо у ранніх роках: «Ідентифікація відбувається в межах визначеної ситуації: людина завжди народжується уже в певному середовищі, мовній і культурній традиції» [5, с. 94]. Саме у дитячих роках формується світогляд, оточення, захоплення, які в подальшому впливають на особистісне самовизначення. Визначним середовищем, яке вплинуло на мистецький смак та погляди на зовнішній світ, для Богдана Антківа стала сім'я. Участь родини Антківих в осередку «Просвіта», згодом «Рідна школа», «Горбан» прищепили Богдану любов до мистецтва культурно-просвітницької діяльності. Батько, Михайло Антків, активно залучав сина до співу в хорі, гри на музичних інструментах, участі у театральному гуртку. Захоплення музичним та театральним мистецтвом стало

основним вектором у виборі майбутнього життєвого та творчого шляху особистості.

Перші кроки в музиці розпочиналися із сільського аматорського гуртка, де разом із сестрами Ольгою, Оксаною та братом Михайлом вони співали у хорі. Від батька отримав початкові знання музичної грамоти, про старовинне мистецтво українського хорового співу, голосоведіння, при цьому мав дивовижний слух та голос. У сімнадцять років Богдан Антків, аналізуючи хормейстерську діяльність батька, організував дитячий хор при місцевому осередку товариства «Просвіта». «Репетиції проводилися вечорами, а в неділю – після Служби Божої. Незважаючи на малий вік хористів, Богдан вивчав з ними твори на два і три голоси» [2, с. 24] – так згадувала про цей період Марія – дружина Богдана Антківа, яка співала у цьому хорі. У репертуарі були колядки, щедрівки, гаївки, жнивні, патріотичні пісні, твори на вірші Т.Шевченка.

У 20-річному віці задля підвищення кваліфікації Богдан Михайлович закінчив шестимісячні диригентські курси при Тернопільській філії Львівського вищого музичного інституту імені Миколи Лисенка. У посвідченні за підписом голови екзаменаційної комісії Станіслава Людкевича вказано: «... здібності учня до подальшої музичної діяльності є дуже добрими» [3, с. 150]. Отримавши фах, Богдан Антків став диригентом у співочо-музичному товаристві «Горбан». Він активно працював із молоддю, вивчав нові твори, популяризував вокальну та інструментальну музику, організовував зустрічі-вечорниці задля продовження українських традицій та звичаїв, грав в аматорському театральному гуртку. Хор показував високий рівень виконання та стабільність у роботі. «У 1930-х роках за сприяння Тернопільської «Просвіти» активно функціонували хорові аматорські гуртки, одним з найкращих був хор села Острів, диригентом якого був молодий Богдан Антків» [8, с. 56] - так у статті автор Володимир Лисий написав про Тернопільську філію «Просвіти».

29 березня 1936 року молодий музикант Богдан Антків увійшов до складу осередку Союзу української поступової молоді ім. М. Драгоманова «Каменярі», який мав на меті співпрацю із сільською молоддю, позбавленою можливостей освіти та культурного виховання. Богдан Антків був активним учасником осередку, зокрема, в музичній та театральній частинах, за що був засуджений до півтора року ув'язнення, як зазначає дослідник історії ОУН-УПА П.Мірчук: «... в Станіславові

відбувся процес проти 20 українських студентів, звинувачених у тому, що вони з доручення ООН вели в товаристві «Відродження» протиалкогольну й проти нікотинну акцію на шкоду польській державі» [9, с. 220].

Активна громадська позиція в проукраїнських організаціях мала велику підтримку серед простого народу та переслідування серед польської влади. У фонді Державного архіву Тернопільської області зберігається грамота від 11 лютого 1936 року про здобуття колективом «Горбан» відзнаки II рівня на конкурсі хорів Тернопільського повіту із виконанням колядки «Бог предвічний народився». Основний акцент Антків ставив на розвиток та вдосконалення вокально-хорової техніки, розширення репертуару. У своїй роботі він використовував твори Миколи Лисенка, Миколи Леонтовича, Кирила Стеценка, Григорія Давидовського, Миколи Ракова та інших. Саме завдяки Богдану Антківу аматорська робота гуртка стала на новий рівень, який славився успіхом на території Тернопільського повіту. Через активну проукраїнську позицію Богдана Антківа засилали на два роки у прикарпатське село Горохолина Богородчанського повіту Станіславівського воєводства, в якому він створив дитячий та два мішаних хори молодіжної організації «Соколята» імені Тараса Шевченка при читальні «Просвіти».

Згодом, разом із дружиною Марією Богдан Антків працював у струнному оркестрі при тернопільській десятирічці, пізніше, у тернопільській обласній хоровій капелі. В роки війни Богдан Антків повернувся у в рідне село Острів, де ставив вистави, працював у сільському хорі. У 1942 році колектив брав участь у конкурсі (м.Львів), в якому виборов перше місце у номінації «Сільські хори». Мішаний хор села Острів виконував твори Миколи Лисенка: українську народну пісню «На вгороді коло броду» (аранжування Богдана Антківа) та «Вітер в гаї нагинає лозу і тополю». Також, колектив виконував обов'язковий твір Миколи Лисенка «Боже великий єдиний» на площі перед митрополичим кафедральним собором Святого Юра. У листі-відгуку Микола Колеса – диригент, композитор, викладач теоретичних дисциплін у Вищому музичному інституті ім. М. Лисенка – відзначив, що: «Хор з Острова виказав справді високу яву хорового мистецтва. Дуже гармонійно получено тут чисто об'єктивні дані, як високу музично-співацьку культуру хористів, прегарні, сонорні

голоси з точним та пронизним опанування музичного твору під технічним оглядом, а саме під оглядом інтонації, ритміки, дикції та загального заспівання. Тому то у виступі хор осягнув на конкурсі дуже високий рівень, особливо у пісні «Вітер в гаю нагинає». Він вдумливою, справді глибоко музикальною інтерпретацією твору полонив уми чисельно зібраної аудиторії. Диригент твору п. Антків зробив би добре, якщо б старався ще більше поглибити своє, вже зрештою, не мале, диригентське знання – палочка в диригуванні хором, до того ж чисельно невеликим, непотрібна. Сам хор здавалося б чисельно побільшити, а що найважливіше – цілому колективові слід далі сильно працювати в тому ж напрямі» [1, с. 33]. Цим виступом Богдан Антків утвердився як віртуозний диригент, а хор дедалі частіше брав участь у заходах в Тернополі: у кафедральному соборі Успіння Пресвятої Богородиці на свято храму, у концертах та інших святкових подіях. Перше публічне визнання стало для Богдана Антківа своєрідним містком-переходом від аматорства до професіоналізму.

У 1943 році Богдан Антків створив у Острові аматорський духовий оркестр. Завдяки наполегливості та праці Богдана Михайловича учасники зуміли навчитися нотної грамоти, опанувати мідні духові інструменти та успішно відігравати концертну програму. Репертуар колективу збільшувався, що давало змогу виступати на різних культурних заходах, та навіть у церкві під час Різдвяних та Великодніх свят. Віртуозна майстерність, злагоджений ансамбль та відмінний смак у виборі творів – це ті якості хору, за які любили їх глядачі не лише у селі Острів, а й у Тернополі.

У 1944 році Богдана Антківа, як провідного музиканта та організатора музичного життя Галичини, запросили у новостворений у місті Тернопіль музично-драматичний театр на посаду хормейстера. «Микола Антонович Комаровський сказав мені, що обласний комітет партії назначив його директором і доручив негайно відновити роботу Тернопільського обласного театру. <...> Микола Антонович знав мене зі сцени драмгуртка мого родинного села Острів, а також хорової капели Тернопільської обласної філармонії. Запросивши до роботи в театрі, він доручив мені організувати хор. П. Й. Ямному було доручено зібрати оркестр із тернопільських музикантів. Незабаром закипіла робота над створенням концертної програми» [4, с. 122] – писав Богдан Антків у

своїх спогадах. У зв'язку із браком акторів у театрі Богдана Антківа було переведено на посаду артиста драми. За період роботи у Чортківському міському театрі імені І.Франка було поставлено чимало вистав, у яких Богдан Антків успішно утвердився як професійний хормейстер, диригент, дебютував як актор. Ще одним новим захопленням, яке переросло у професійну роботу – було музичне оформлення вистав. Так, на початку 1948 року вийшли дві вистави – «Платон Кречет» О. Корнійчука режисер О.Григораш та «Російське питання» К. Симонова режисер О.Григораш, в яких музичне оформлення створював Богдан Антків.

Навесні 1948 р. Постанова Ради Міністрів УРСР від 16 березня 1948 року № 370 «Про скорочення державної дотації театрам і заходи по поліпшенню їх фінансової діяльності». Відповідно до постанови театри перейшли на самостійне фінансування, що призвело в подальшому до звільнення працівників, ліквідації Чортківського театру ім. І.Франка та об'єднання з Тернопільським театром ім. Т. Г. Шевченка. Так Богдан Антків перейшов працювати у новий театр на раніше затвержені посади.

За плідну та віддану мистецьку працю у Тернопільському музично-драматичному театрі імені Тараса Шевченка (1948-1963 рр.) Богдан Антків досяг чималих висот у кар'єрному зрості. У творчому репертуарі Богдана Михайловича зіграно десятки головних та другорядних ролей. Богдану Антківу одному із перших у театрі в 1952 р. присвоїли почесне звання заслуженого артиста УРСР.

Слід відмітити, що за час роботи у Тернопільському театрі Богдан Михайлович не полишав займатися музикою. Композиторські здібності допомагали Богдану Антківу у створенні музичного оформлення до вистав: розбирав та вивчав партії, робив оркестровку, розписував партитуру, писав музику до тієї чи іншої вистави, ставав за диригентський пульт. «Втеча» Д. Щеглова, режисер О. Ріпко (1949), «Ой, не ходи Грицю...» М. Старицького, режисер О. Свічкаренко (1950), «Фініст – ясний сокіл» М. Шесталова, режисер О.Свічкаренко (1950), «Люди доброї волі» Г. Мдівані, режисер О. Ріпко (1950), «Весняний потік» З. Прокопенка, режисер О. Свічкаренко (1950), «Директор» С. Альошина, режисер О. Ріпко (1951), «Комсомольська лінія» Є. Кравченко, режисер Г. Квітко та Г. Авраменко (1951), «Честь сім'ї» Г. Мухтарова, режисер К. Карпатський (1952), «Людина з рушницею»

М. Погодіна, режисер О. Ріпко (1952), «Зоряні ночі» В. Вакуленка, режисер О. Ріпко (1955), «Наливайко» В. Грипича та В. Серпкова за І. Ле, режисер В. Грипич (1958), «Розлука» Б. Антківа та І. Цюпи, режисер В. Грипич – вистави, до яких музичне оформлення створив Богдан Антків. Режисери довіряли йому, адже він завжди вдало підбирав твір, який підкреслював сценічну дію та характери героїв, поглиблював драматургію.

Робота з трупою в театрі неабияк захоплювала музиканта, тому Богдан Антків вирішив здобути професійну освіту. У 1959 році Богдан Михайлович вступив на диригентський факультет Львівської державної консерваторії ім. Миколи Лисенка (заочна форма навчання) у клас Юрія Луціва. Після п'яти років навчання та отримання диплому завершилася кар'єра Богдана Михайловича як аматора, а розпочалася нова сторінка творчого шляху – професіонала. У Тернопільському державному обласному архіві зберігається рецензія Богдана Антківа на дипломний реферат «Кантата для мішаного хору солістів та симфонічного оркестру «Заповіт» С. Людкевича на слова Т.Шевченка», датована 21 березням 1969 року. Рецензент Микола Колеса дає ґрунтовну та вичерпну рецензію Богдану Антківу, стосовно його роботи: «Докладному музичному і виконавському аналізу присвячений четвертий розділ дипломного реферату т. Анткова «Кантата Станіслава Людкевича «Заповіт». Відповідно до змісту і самої музичної структури т. Антків розподіляє «Заповіт» Людкевича на сім окремих розділів, які по черзі детально обговорює. Він дає на загальну вірну характеристику кожному з тих розділів-епізодів, вірно визначаючи стиль кожного з них / гомофонія, поліфонія /, звертаючи увагу на кульмінації, інтонаційні і ритмічні труднощі, та всякі інші проблеми, які стоять перед хором під час розучування і виконання такого великого полотна, яким є «Заповіт» С. Людкевича. Не випускає з поля зору дипломант і оркестрової партії, яка в Заповіті відіграє дуже важливу роль коментатора і ілюстратора. Дуже важливими і цінними є завваження і вказівки т. Анткова, які відносяться до суто виконавських, диригентських проблем. <...> Позатим робота є цікава не тільки завдяки логіці побудови, правильним твердженням і спостереженням, але головним чином завдяки тим суто професійним виконавським вказівкам, даним дипломантом, як уже було сказано, на основі теоретичних знань, здобутих ним на протязі навчання в

консерваторії, як теж у висліді його довголітньої диригентської практики. Тому ми вважаємо, що дипломний реферат тов. Анткова слід оцінити позитивно» [6, с. 1, 3].

У 1963 році Богдан Антків разом із сім'єю переїхав жити у Львів, та влаштувався на посаду актора у Львівський національний академічний драматичний театр ім. М. Заньковецької. Також, Богдана Антківа як дипломованого фахівця у галузі музичного мистецтва запросили керувати хоровою групою молодіжного ансамблю пісні й танцю «Черемош», який діяв при Львівському державному університеті ім. Івана Франка (1963-1966). Богдан Михайлович невтомно працював із колективом: робив інструментування народного мелосу для оркестру, розширював репертуар українських народних пісень, проводив репетиції. Ансамбль «Черемош» активно виступав на концертах та інших мистецьких заходах, гастролював Східною Україною. Патріотизм та любов до рідної землі Богдана Антківа яскраво відображалися у піснях колективу: в репертуарі були виключно україномовні твори із Гуцульщини, Бойківщини, Полісся, Буковини, говорили виключно українською мовою, пропагуючи національно-патріотичний дух. Так, у 1966 році хорову групу ансамблю «Черемош» очолив студент Львівської консерваторії імені М. Лисенка Богдан Богданович Антків – син Богдана Михайловича. Саме завдяки родині Антківих ансамбль зміг досягти вершин, про які тільки могли мріяти диригенти.

У Львівському академічному драматичному театрі ім. М. Заньковецької (1963-1998) театральном-музичний доробок також заслуговує неабиякої уваги. За період роботи в театрі Антківу вдалося стати провідним актором львівського театру, який мав свого глядача. Разом із режисерами Богдан Михайлович продовжував працювати над виставами: писав власну музику, підбирав народні пісні чи класичні твори, які використовували у виставах.

Аранжування народних пісень для різних типів і видів хорів займало вагоме місце у діяльності Богдана Антківа. Богдан Михайлович опрацьовував щедрівки, колядки, гаївки, козацькі та стрілецькі пісні, які в його обробці звучали по новому, хвилювали та бентежили душу слухачів. У доробку композиторської творчості Богдана Антківа є два романси «Жалю мій, жалю» та «Ой ти, дівчино з горіха зерня» на слова Івана Франка. Хорова композиція «Лічу в неволі дні і ночі»

на слова Тараса Шевченка користується найбільшою популярністю серед інших хороших творів. Її неодноразово брали у репертуар керівники колективів. Найбільше полюбилася слухачам пісня «Романе, Романе» на слова Миколи Петренка.

Наукова новизна. В українському музикознавстві вперше дається комплексна оцінка музичної діяльності Богдана Антківа в контексті професіоналізації українського музичного Галичини другої половини ХХ ст., окреслюється значення його творчості в системі української національної музичної культури.

Висновки. Богдан Антків – діяч музичного мистецтва: хормейстер, диригент хору та духового оркестру, організатор та керівник аматорських колективів, аранжувальник та композитор, музикант який переходить грані аматорства та досягає успіху та визнання у професійному музичному мистецтві. Його вклад є великим надбанням Тернопільщини, Львівщини, що дає змогу комплексно оцінити історію музичного мистецтва Галичини, висвітлити його значення в історії українського мистецтва.

#### *Література*

1. Альманах першого краєвого конкурсу хорів у Галичині у сторіччя народин Миколи Лисенка. Львів: Український центральний комітет. Відділ культурної праці, 1943, 33 с.
2. Богдан Антків – лицар галицької сцени / за ред. Б. Козака. Львів: Видавничий центр ЛНУ ім. І. Франка, 2015. 184 с.
3. Бойчук О. М. Внесок диригентів родини Антківих у розвиток хорового мистецтва Тернопільщини: кінець ХІХ – ХХ століття. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв: наук.журнал. 2014 . №3. С. 150–155.
4. Ванюга Л. Творчість Богдана Антківа в контексті становлення професійного театрального мистецтва на Тернопільщині (1944–1963 рр.). Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого: збірник наукових праць. Київ, 2016. Вип. 19. С. 24–29.
5. Козловець М. Феномен національної ідентичності: виклики глобалізації: монографія. Житомир: Вид-во ЖДУ ім. І. Франка. 2009. С. 94.
6. Колесса М. Рецензія на дипломний реферат Б.Антківа «Кантата для мішаного хору, солістів та симфонічного оркестру «Заповіт» С. Людкевича на слова Т. Шевченка. Машинопис // Державний архів Тернопільської області. Ф. Р-3442. Оп. 1. Спр. 183. 3 арк.
7. Корнієнко О. З. Тернопільський театр імені Т. Г. Шевченка. Київ: Мистецтво, 1980. 102 с.

8. Лисий В. Тернопільська філія «Прогресу». Шляхами золотого Поділля: регіональний збірник Тернопільщини. Т. II. Філадельфія, ПА. 1970. 281 с.

9. Мірчук П. Нарис історії ОУН. Том 1: 1920-1939. Мюнхен-Лондон-Нью-Йорк: Українське видавництво. 1968. С. 473.

10. Смоляк О. Музичні традиції родини Антківих (с. Острів Тернопільського району Тернопільської області): [монографія]. Тернопіль: Вид-во ТНПУ ім. В. Гнатюка, 2016. 124 с.

#### References

1. Almanac of the first regional choir festival in Galicia on the birth centenary of Mykola Lysenko. (1943). Lviv: Ukrainian Central Committee, Department of cultural work [in Ukrainian].

2. Kozak, B. (Eds.). (2015). Bohdan Antkiv – a knight of the Galician stage. Lviv. Publishing Centre of Ivan Franko National University of Lviv [in Ukrainian].

3. Boychuk, O. M. (2014). Contribution of Antkiv family conductors to the development of choral art in Ternopil region: late XIX-XX centuries. *Bulletin of the National Academy of Culture and Arts Management*, 3, 150-155 [in Ukrainian].

4. Vaniuha, L. (2016). Bohdan Antkiv's creative work in the context of formation of the professional theatrical art in Ternopil region (1944–1963). *Bulletin of the I. K. Karpenko-Kary Kyiv*

*National University of Theatre, Cinema and Television*, 19, 24–29 [in Ukrainian].

5. Kozlovets, M. (2009). Phenomenon of national identity: challenges of globalization: monograph. Zhytomir: ZHDU Publishing House imeni I. Franka [in Ukrainian].

6. Kolessa M. Review of the diploma essay by B. Antkiv "Cantata for mixed choir, soloists and symphony orchestra "Testament" by S. Lyudkevych on words by T. Shevchenko. Typewriting. Fund R-3442 Inventory 1 File 183. State Archives of Ternopil region, Ternopil [in Ukrainian].

7. Korniienko, O. Z. (1980). T. Shevchenko Ternopil theatre, Kyiv: Mysterstvo [in Ukrainian].

8. Lysyi, V. (1970). Ternopil office of "Prosvita". *Ways of golden Podillia*, II [in Ukrainian].

9. Mirchuk, P. (1968). Essay on the history of the OUN. Munich-London-New York. Ukrainian Publishing House, (Vol. I 1920-1939), 473 [in Ukrainian].

10. Smoliak, O. (2016). Music traditions of the Antkiv's family (village of Ostriv, Ternopil district, Ternopil region), Ternopil: Publishing House of Tarnopil V. Hnatiuk National Pedagogical University [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 06.10.2023  
Отримано після доопрацювання 08.11.2023  
Прийнято до друку 15.11.2023*

UDC 821.161.2:78(477-651.2:470-651.1)"2022"

**Цитування:**

Падалко В. О. Семантика поезій Тараса Шевченка в музичних інтерпретаціях сучасних виконавців. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 136–140.

**Padalko Viktoriia,**

*Postgraduate Student, Institute of Contemporary Art  
National Academy of Culture and Arts Management  
<https://orcid.org/0000-0002-8542-5336>  
dmz2121.vpadalko@dakkim.edu.ua*

Padalko V. (2023). Semantics of Taras Shevchenko's Poetry in Musical Interpretations of Modern Performers. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 44, 136–140 [in Ukrainian].

### SEMANTICS OF TARAS SHEVCHENKO'S POETRY IN MUSICAL INTERPRETATIONS OF MODERN PERFORMERS

**The purpose of the article** is to demonstrate the process of transformation of semantic paradigm of musical interpretations of Taras Shevchenko's poetry in the context of the Russian-Ukrainian war. **The methodology of research** combines general scientific methods with specific methods of musicology and literature. The use of historical and comparative methods, together with analytical method, made it possible to conduct a multidimensional analysis to identify the features of modern musical interpretations of Taras Shevchenko's poetry through the prism of socio-political transformations and to determine changes in them compared to previous interpretations. **Scientific novelty.** The analysis of musical versions of Kobzar's poetry in the context of the Russian-Ukrainian war was carried out for the first time. Moreover, new and previously unanalysed song compositions have been added to the research related to musical Shevchenkiana. **Conclusions.** The creative heritage of the classics has always been a kind of tuning fork for the Ukrainian cultural space. Through the prism of the attitude towards it, it is possible to track both the internal transformations of the artists' creative worldview and the reflection of external challenges the whole country face. The research demonstrates the transformation of semantics of the poetry of Taras Shevchenko in modern performers' musical interpretations. It reveals not only changes, but also the process which explains why such changes appeared. The work also describes how interpretations expand the paradigm of meanings not only during their creation, but also in diachrony – after a certain time, when the socio-political context changes, thus the phenomenon of "interpretation of interpretations" appears. Through updating the semantics of Taras Shevchenko's poetry by modern performers, a kind of intergenerational dialogue is formed. This leads to demonstration of spatio-temporal connections, which, through modern media resources, present Ukraine as a country with its own centuries-old history and unique, original culture.

**Keywords:** musical interpretations of poetry, Ukrainian composers and performers, synthesis of music and literature, Ukrainian culture, vocal music, musical interpretation, Ukrainian poets, musical Shevchenkiana, pop studies.

*Падалко Вікторія Олегівна, аспірантка Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв*  
**Семантика поезій Тараса Шевченка в музичних інтерпретаціях сучасних виконавців**

**Мета статті** – продемонструвати процес трансформації семантичної парадигми музичних інтерпретацій поезії Тараса Шевченка у контексті російсько-української війни. **Методологія** дослідження об'єднує загальнонаукові методи зі спеціальними методами музикознавства та літературознавства. Застосування історичного та компаративістичного методів, разом із аналітичним дало можливість провести багатовимірний аналіз задля виявлення особливостей сучасних музичних інтерпретацій поезії Тараса Шевченка крізь призму соціально-політичних трансформацій та визначити в них зміни в порівнянні з попередніми інтерпретаціями. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що аналіз музичних втілень поезії Кобзаря в контексті російсько-української війни здійснено вперше. До досліджень, пов'язаних із музичною Шевченкіаною, додано нові та раніше не аналізовані пісенні композиції. **Висновки.** Творчість класиків в українському культурному просторі завжди була своєрідним камертоном. Через ставлення до неї ми можемо простежити не тільки внутрішні зміни у творчому світогляді митців, а й відображення зовнішніх викликів, з якими стикається вся країна. У статті демонструється трансформація семантики поезій Тараса Шевченка в музичних інтерпретаціях сучасних виконавців. Висвітлено не тільки зміни, а й процес, який обумовлює їх. Також у роботі описано як інтерпретації розширюють парадигму значень не тільки при своєму створенні, а й у діяхронії – через певний час, коли змінюється соціально-політичний контекст, таким чином з'являється явище "інтерпретація

інтерпретацій”. Крізь оновлення семантики поезій Тараса Шевченка сучасними виконавцями утворюється своєрідний діалог поколінь. Завдяки цьому відбувається демонстрація просторово-часових зв’язків, які через сучасні медіаресурси презентують Україну як країну зі своєю багатомілітирною історією та унікальною самобутньою культурою.

**Key words:** музичні інтерпретації поезії, українські естрадні виконавці, синтез музики і літератури, українська культура, вокальна музика, музична інтерпретація, українські поети, музична Шевченкіана, естрадознавство.

The relevance of the research. The poetic legacy of Taras Shevchenko from the time of its creation to the present day is one of the key links for a holistic understanding of Ukrainian identity. Moreover, through the prism of the attitude towards it, it is possible to track both the internal transformations of the artists' creative worldview and the reflection of external changes in the socio-political process. During different historical periods, Taras Shevchenko's poetry was influenced in interpretation. The poet's ideas were interpreted differently, the accents were changed, certain lines were removed from publications and even whole poems were banned. In the mid-1980s, on the eve of Ukraine's independence, musical interpretations of "Kobzar" began to appear massively to the general public clearly presenting the ideas of the author. Author-Poet of the Ukrainian nation, Author-Prophet.

In the context of modern historical events, the Revolution of Dignity, Russian aggression and full-scale war, the appeal to Taras Shevchenko's work acquires even greater importance. It is not only about the artistic value of creativity in general, but about the preservation and transmission of cultural memory.

Analysis of research and publications. The phenomenon of interpretation becomes the object of research by scientists from various fields of knowledge. A monograph by O. Kolesnyk is a significant work in creating the basis of the theory of interpretation in culture. The scientist carried out a conceptual synthesis of scattered studies on interpretation, analysed the cultural potential of performing arts, interlinguistic, intersemiotic and intertextual transpositions [4].

Various aspects of musical interpretation are covered in research by M. Heychenko and V. Moskalenko. The works of V. Redya and O. Frait are devoted to the peculiarities of the musical interpretation of poetic texts, the interaction of words and music. In the interpretation of key ideas and symbols from the poetry of Taras Shevchenko, the study of S. Smal-Stotskyi is a thorough work [5]. It is worth noting that his book "T. Shevchenko. Interpretations" until 2003 was published only in the diaspora (in 1934 and 1965).

Musical interpretations of Taras Shevchenko's poetry in the realm of academic

music are more often highlighted in the works of musicologists, as there as information about interpretations by pop performers can mostly be found only on personal websites of musicians, profiles in social networks, reviews of music critics, or directly in the musical compositions.

The purpose of the article is to demonstrate the process of renewal of semantic paradigm of musical interpretations of Taras Shevchenko's poetry in the context of the Russian-Ukrainian war.

Main part. Ukrainian culture has such deep and strong roots bound with folklore, religion and national mentality itself that now, in the hectic time of challenges related to war, emigration, globalisation it appeals even more to traditions, works of national classics. Many images, beliefs from our mind come from the past, from our national heritage. It is undoubtedly that everything changes but there is something like "changing constancy". Traditional images, metaphors renew their meaning, build up a huge network of semantic shades. This also refers to musical culture. So that we can notice how the musical interpretations of Ukrainian classics' poetry changed throughout the time, reflecting not only the internal transformations of the artists' creative worldview, but also the external changes in the socio-political process.

As it was mentioned above, different historical periods with their politics and orders influenced Taras Shevchenko's poetry in interpretation. Therefore, musical interpretations of it also changed. The musical interpretations of some poems, for example, "Zatsvila v dolyni chervona kalyna" ("The red viburnum blossomed in the valley"), firstly were purely landscape and pictorial in nature.

The poem "A red viburnum blossomed in the valley" was written in 1849 and is a lyrical reflection of the author, because it was created not from nature, but from an imaginary idyllic image of his native land, "earthly paradise". Against the background of beautiful nature, the poet depicts the ideal of love and relationships of Ukrainian youth. Nature and its inherent freedom become a kind of centre of attraction in the work. Addressing it, the author criticises the "unnatural", imposed from the outside, which seeks to destroy this paradise.

The melodiousness of the poetry, the glorification of one of the central symbols for Ukrainians, viburnum, has always encouraged composers to create musical interpretations. Many artists turned to the poem: Dmytro Klebanov, Mykola Lysenko, Myroslav Skoryk, Yakiv Stepovyi, Ihor Shamo, and among the legendary performers was Borys Hmyria. Poetry found its embodiment in a wide variety of genres and styles. Musical interpretations of it are in the repertoire of both solo vocalists, choirs, and orchestras, instrumental ensembles...

One of the most famous musical interpretations, according to monitoring on the YouTube network, as well as to the frequency of playback at cultural events, are the songs with the same name, "The red viburnum blossomed in the valley", written by Arkadii Filipenko (1970s) [2, 44-45] and Bohdana Filts (late 1980s) [3]. Both interpretations are characterised by landscape, imagery, only that part of the poem that is a landscape lyric is used. However, even between these two interpretations, it is possible to trace the general direction and single out the tendencies of the development of the composers' musical thinking in the work with the poetic heritage of the classics.

Bohdana Filts' interpretation seems to bring us back to the major, full of hopes and expectations of Mykola Lysenko's one. Because in his followers' works, on the contrary, we observe minor intonations, sometimes wistful moods.

The phenomenon of the artists' creative worldview change, caused by Ukraine's gaining of Independence, significantly influenced the peculiarities of interpretations. Musicians have brought poetry closer to the modern listener, thanks to the genre and style break out they have expanded the amount of fans, which plays an important role in popularising the work of the classics. Interpretations of Taras Shevchenko's legacy began to gain a life-affirming principle in the description of Ukrainian destiny, and to combine folklore trends with various modern interspersions. In addition, musicians started to use the texts of the classics as separate quotes or as the whole lyrics in their compositions, to add their own thoughts and ideas to the meaning.

In 2005, the Poltava band "Trans-Former" (soloist – Valerii Melnyk) presented the song "Viburnum" ("Bloomed in the Valley") in Kaniv, at the festival dedicated to the anniversary of Shevchenko's reburial. This musical interpretation was included in the CD "Kobzar – forever" and witnessed changes in the creative approach of musicians to work on this poetry. The style of the

composition is determined by the direction, which the band works in – folk rock.

Unlike many previous interpretations, the song completely covers the text of the poem, which fully conveys Kobzar's ideas. Previously, only a part of the text was used, which made interpretations appear in a landscape-pictorial nature. The part about paradise was mostly absent, although Soviet literary critics wrote that there "the poet comes to a sharp anti-clerical opinion" [6, 239], which fully corresponded to the anti-religious direction of the social and political system of that time. A literary critic from the diaspora Leonid Biletskyi noted: "the poet further contrasts this natural paradise with what is preached by Moscow priests in the church... Moscow's official Orthodoxy, autocracy and nationalism (Moscow chauvinism), Shevchenko hated this "paradise" with all the strength of his soul" [8, 472-473].

It is interesting that interpretations change the paradigm of meanings, images and symbols not only in writing but also in diachrony. Let us consider the musical interpretation of the author of this research, Viktoriia Padalko, which appeared in 2018. "A red viburnum blossomed in the valley" is one of the songs included in the author's creative project "How the words of Ukrainian classics sing".

The interpretation is distinguished by a combination of a wide range of modern means of expression with Ukrainian traditions. Folk vocal elements are organically woven into the unusual rhythm of the vocals. The melody reflects the dramaturgy of the work – from the general to the specific – and vice versa, prompting the listener to deep philosophical reflections. Ukrainian nature appears alive and bright. The music adds sophistication with a kind of sunshine to its description. The chorus written by the author harmoniously combined with Taras Shevchenko's lines, and added peculiar intersections with Kobzar's ideas, as well as new semantic accents, which emphasised the relevance of poetry for modern listeners.

The song was dedicated to Ukrainians who are forced to live far from their native land because of difficult life circumstances, material hardship, or a whim of fate... In 2018, we could not even imagine that more than 9 million Ukrainians would be forced to leave the country due to a full-scale war. Therefore, today the song has expanded its meaning due to consonance with the events that we are in the centre now.

Let us turn to the poetry, which was not only influenced in interpretation, but also lost 84 per cent of its text due to the censorship.

The poetry “Thoughts of mine, O thoughts of mine” (“Dumy moi, dumy moi”) dates back to approximately 1840, when Taras Shevchenko completed his work on “Kobzar” and submitted the manuscript to censorship [7, 632]. The poem is a lyrical introduction to the young author’s first book, his passionate manifesto. The poet calls his poetic word as “thoughts” and sincerely wants it to be heard in Ukraine. In this poem, the author’s self-identification as a national poet of Ukraine clearly took place. That is why “Thoughts of mine...” was subjected to strict censorship. The situation is accurately described by the lines about poetry from O. Troinytskyi, a member of the Main Directorate of Censorship: “general opinion of it is hostile to the merger of Little Russia [“Malorossiiia”, the term used by Russia to describe Ukraine – Author] with Great Russia” [1, 117], “I would prefer to totally exclude the first introductory song: “My thoughts, my thoughts...” one cannot help but see in this part the reflection of the author’s sorrow about the current fate of Little Russia, since its subjugation under the power of Russia... In the poetic value of this song indicated by the censor and fully recognised by me, I see even more reasons for my proposed exclusion: precisely because of its poetic value, this song will be engraved in the memory of every Little Russian, who is sensitive to the heritage of Ukrainian old, and this should hardly be wished for the good of Ukraine itself” [1, 129].

Soon after, in 1860, lines 28 to 100 were removed from the poem. However, despite censorship and persecution, the original poem was distributed in lists, manuscript collections, both during the poet’s lifetime and after. The tsarist censors were right – the poetry of Taras Shevchenko became an integral part of the national identity of Ukrainians.

The romantic type of singing intonation of the poem “Thoughts of mine...” inspired many composers to write musical works. The poem was addressed by I. Bilykovskiyi, S. Vorobkevych, Y. Kozak, Y. Stepovyi and others. Many bands and performers, such as “Fata Morgana” (2010), “Bandurbend” (2011), “Mandry” (2017), have included famous lines in their own musical projects. Poetry is often recited at International and All-Ukrainian competitions, such as “Taras Shevchenko unites nations”, the All-Ukrainian open competition of readers named after Taras Shevchenko and many others. In musical form, it is regularly performed at music festivals, TV shows, in particular, in “The Voice” project.

In 2022, the musical interpretation of the poetry “Thoughts of mine...” by Artem Pyvovarov and DOROFEEVA became one of the most

popular Ukrainian-language songs on the Internet, gaining 10 million views on YouTube in a month. The song is a part of Artem Pyvovarov’s project “Your poems, my notes”, which combined the author’s musical compositions on the poems of prominent Ukrainian poets. The text uses lines from poetry, some unchanged, and the others were adapted. Some lines were reinterpreted by the author and are rather a variation on the theme of Kobzar. The interpretation broadcasts the ideas of Taras Shevchenko, updates them for the modern listener and imbues them with new meanings. The longing for the Motherland resonates with Ukrainians who were forced to leave their native home and move abroad, fleeing a full-scale invasion. Thoughts about the fate of the country, its people, culture, under the threat of physical extermination, are more relevant than ever. Kobzar’s desire to convey his ideas to each of us was embodied in the bridge of the song as a call to unity for the sake of a bright, free future.

Conclusions. The research demonstrates the transformation of semantics of the poetry of Taras Shevchenko in modern performers’ musical interpretations. It reveals not only changes, but also the process that explains why such changes appeared. The work also describes how interpretations expand the paradigm of meanings not only during their creation, but also in diachrony – after a certain time, when the socio-political context changes, thus the phenomenon of “interpretation of interpretations” appears.

The creative heritage of the classics has always been a kind of tuning fork for the Ukrainian cultural space. Through the prism of the attitude towards it, it is possible to track both the internal transformations of the artists’ creative worldview and the reflection of external challenges the whole country face.

The research shows the direct dependence of musical interpretations of the works of the classics on socio-political changes. In the context of contemporary historical events, the Revolution of Dignity, Russian aggression and full-scale war, such interpretations are not only about the artistic value of creativity in general, but about the preservation and transmission of cultural memory. Through updating the semantics of Taras Shevchenko’s poetry by modern performers, a kind of intergenerational dialogue is formed. This leads to demonstration of spatio-temporal connections, which, through modern media resources, present Ukraine as a country with its own centuries-old history and unique, original culture.

## References

1. Borodin, V. T. (1969). Shevchenko and Tsarist censorship: Research and documents: 1840-1862. Kyiv : Naukova Dumka [in Ukrainian].
2. Filipenko, A. (1980). Bloomed in valley. My evening star: a collection of songs by Taras Shevchenko for children of middle and high school age. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
3. Filts, B. (2007). The red viburnum blossomed in the valley. Ternopil: Bohdan [in Ukrainian].
4. Kolesnyk, O. (2014). The phenomenon of interpretation in artistic culture: monograph. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
5. Smal-Stotsky, S. T. (2003). Shevchenko. Interpretations. Cherkasy: Brama [in Ukrainian].
6. Shevchenko's Dictionary. (1976). Volume 1. T. Shevchenko Institute of Literature of the Academy of Sciences of the Ukrainian SSR. Kyiv: Main editorial office [in Ukrainian].
7. Shevchenko, T. (2003). Collection of works: In 6 volumes. Volume 1: Poetry 1837-1847 URL: <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev115.htm> [in Ukrainian].
8. Shevchenko, T. (1953). Kobzar. Editing, articles and explanations by Dr. Leonid Biletskyi. Volume 3. Winnipeg: Publishing Union "Trident" [in Ukrainian].

## Література

1. Бородін В. С. Т. Г. Шевченко і царська цензура : Дослідження та документи: 1840-1862 рр. Київ : Наукова думка, 1969. 164 с.
2. Колесник О. С. Феномен інтерпретації в художній культурі: монографія. Київ: НАКККіМ, 2014. 265 с
3. Смаль-Стоцький С. Т. Шевченко. Інтерпретації. Черкаси : Брама, 2003. 376 с.
4. Філіпенко, А. Зацвіла в долині. Зоре моя вечірняя : збірка пісень Тараса Шевченка для дітей середнього і старшого шкільного віку. Київ : Музична Україна, 1980. С. 44-45
5. Фільц Б. Зацвіла в долині червона калина. Тернопіль: Богдан, 2007. 56 с
6. Шевченківський словник. Том 1. Інститут літератури імені Т. Г. Шевченка Академії Наук УРСР. Київ : Головна редакція УРЕ, 1976. с 239.
7. Шевченко Т.Г. Зібрання творів: У 6 т. Київ, 2003. Т. 1: Поезія 1837-1847. С. 631-633. URL : <http://litopys.org.ua/shevchenko/shev115.htm> (дата звернення: 02.11.2023)
8. Шевченко, Т. Кобзар. Редакція, статті й пояснення д-ра Леоніда Білецького. Т. 3. Вінніпег : Видавнича спілка «Тризуб», 1953.с. 472-473.

*Стаття надійшла до редакції 28.09.2023  
Отримано після доопрацювання 02.11.2023  
Прийнято до друку 09.11.2023*

УДК 78.083

**Цитування:**

Петровська Н. М. Ідеологія сарматизму та її втілення у польській фортепіанній музиці XIX – XX століть. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 141–148.

Petrovska N. (2023). Ideology of Sarmatism and its Implementation in Polish Piano Music of the XIX – XX Centuries. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 44, 141–148 [in Ukrainian].

*Петровська Наталія Миколаївна,*  
здобувач кафедри теоретичної та  
прикладної культурології  
Одеської національної музичної академії  
імені А. В. Нежданової  
<https://orcid.org/0009-0000-3409-2693>  
n2410045@gmail.com

## ІДЕОЛОГІЯ САРМАТИЗМУ ТА ЇЇ ВТІЛЕННЯ У ПОЛЬСЬКІЙ ФОРТЕПІАННІЙ МУЗИЦІ XIX – XX СТОЛІТЬ

**Мета дослідження** – виявлення жанрово-стильової специфіки відтворення духовно-етичних настанов сарматизму в польській фортепіанній музиці XIX–XX століть. **Методологія роботи** спирається на наступні підходи: жанрово-стильовий, етимологічний, міждисциплінарний, історико-культурологічний, що виявляють особливості відтворення сарматської ідеології в польській фортепіанній музиці вказаного періоду. **Наукова новизна** статті визначена її аналітичним ракурсом, що враховує особливості відтворення польського «сарматського» образу світу в польській фортепіанній (танцювальній) музиці XIX–XX століть. **Висновки.** Польський національний «образ світу», що історично був сформований на основі шляхетської («сарматської») духовно-етичної традиції, сформованої в епоху розквіту Речі Посполитої, та апелював до таких її домінуючих якостей, як гордість, честь, лицарське Служіння, шанування заслуг роду, сімейних патріархальних цінностей та традицій у їх високому духовно-релігійному розумінні, багато в чому визначив специфіку польської культури та жанрово-стильові уподобання її музичного мистецтва, орієнтованого на виявлення особливої значущості в ньому пісенно-танцювальної традиції у її салонній репрезентації. Поетика полонезу, мазурки, краков'яка, думки та інших споріднених ним жанрів, співвідносних із духовно-патріархальними традиціями бідермайера в його польській іпостасі («варшавський бідермаєр», «шляхетський бідермаєр»), визначила також історико-еволюційні шляхи розвитку польської фортепіанної музики XIX – початку XX століть (Ф. Шопен, З. Носковський, В. Малішевський, М. Карлович, М. Завадський, К. Шимановський, Л. Роговський, А. Пануфнік та ін.) та відтворення в ній національної «шляхетсько-сарматської» якості.

**Ключові слова:** сарматизм, польська культура та музика, шляхетський бідермаєр, полонез, мазурка, куявяк, краков'як.

*Petrovska Nataliia, Applicant of the Department of Theoretical and Applied Cultural Studies, Odessa National A.V. Nezhdanova Academy of Music*

### **Ideology of Sarmatism and its Implementation in Polish Piano Music of the XIX – XX Centuries**

**The purpose of the study** is to identify the genre-stylistic specificity of the reproduction of the spiritual and ethical instructions of Sarmatism in Polish piano music of the XIX-XX centuries. **The research methodology** is based on the application of the following approaches: genre-stylistic, etymological, interdisciplinary, historical-cultural, which reveal the peculiarities of the reproduction of Sarmatian ideology in Polish piano music of the specified period. **The scientific novelty** of the article is determined by its analytical perspective, which takes into account the peculiarities of the reproduction of the Polish "Sarmatian" image of the world Polish piano (dance) music of the XIX-XX centuries. **Conclusions.** The Polish national "image of the world", which was historically formed on the basis of the noble ("Sarmatian") spiritual and ethical tradition, formed in the heyday of the Polish-Lithuanian Commonwealth, and appealed to such dominant qualities as pride, honour, knightly service, honouring the merits of the family, family patriarchal values and traditions in their high spiritual and religious sense, in many ways determined the specifics of Polish culture and the genre and style preferences of its musical art, focused on revealing the special significance of the song and dance tradition in its salon representation. The poetics of polonaise, mazurka, Krakowiak, thought and other genres related to it, corresponding to the spiritual and patriarchal traditions of Biedermeier in its Polish guise ("Warsaw Biedermeier", "noble Biedermeier"), also determined the historical and evolutionary paths of development of Polish piano music of the 19th and early 20th centuries (F. Chopin, Z. Noskovskyi, V. Malyshevskyi, M. Karlovyeh, M. Zavadskyi, K. Szymanovskyi, L. Rogovskyi, A. Panufnik) and reproduction of the national "noble-Sarmatian" quality in it.

**Keywords:** Sarmatism, Polish culture and music, noble Biedermeier, polonaise, mazurka, kujawiak, krakowiak.

Актуальність теми дослідження. Один з видатних філософів ХХ століття М. Бердяєв свого часу зазначав: «З усіх надособистих цінностей найлегше людина погоджується підкорити себе цінності національного, вона найлегше відчувається частиною національного цілого» [цит. за: 15, 22]. Ця думка набуває особливої актуальності на початку ХХІ століття, відзначеного активізацією ідей національної історичної пам'яті, що тяжіла до інтерпретації соціальних процесів різних рівнів крізь призму культурних уявлень, ціннісних орієнтацій, закарбованих на тлі національної міфології та її символів. Одним з ключових принципів останніх є принцип генетизму, спрямований на віднайдення першоджерел нації, що виявляли сутність і духовні настанови її історичного буття. Сказане співвідносне з феноменом *сарматизму*, що став найважливішою компонентою польської національної ідентичності, її культури, а також, в більш широкому тлумаченні, «східноєвропейською елітотворчою традицією» [7, 120]. Сарматизм як втілення істинно польської якості знайшов відтворення і в численних жанрах польської літератури, і в стильових рисах «сарматського портрету», і в оригінальній музичній культурі Польщі. Співвіднесення духовно-етичних настанов сарматизму з артефактами польського фортепіанного музичного мистецтва ХІХ – початку ХХ століття, його жанрово-стильової специфіки і нині складає предмет пильного інтересу та зацікавленості сучасного культурологізованого музикознавства, що й обумовлює актуальність теми представленої статті.

Аналіз досліджень і публікацій. Феномен сарматизму в його проєкціях на польську історію та культуру вже давно став предметом соціально-історичних та національно-красознавчих узагальнень, про що свідчать трактати ХV–ХVІ століть Я. Длугоша [19], О. Гваньїні [2], а також фундаментальні науково-історичні розвідки польських дослідників ХХ століття – Т. Mankowski [22], Т. Ulewicz [26], Т. Chrzanowski [18], J. Maciejewski [21] та ін. Суттєвим вважаємо також внесок української історичної та культурологічної думки щодо ідеології сарматизму [13], що складає також характерне явище буття пограниччя України та Польщі в Новий час [5; 6; 7] та їх культури [11; 12; 14]. Окремої уваги заслуговують дисертації та супутні публікації І. Подобас [9; 10] та

Н. Чупріної [16], звернені до стилістики бідермаєру в польській музиці ХІХ століття, чий характеристики безпосередньо пов'язані з духовно-етичними та патріархальними настановами сарматизму. Виділяємо також роботу О. Гиси [3], в якій зазначена проблематика розглядається крізь призму ключових ідей Краківської та Львівської музикознавчих шкіл як феноменів культури України та Польщі. Тим не менш, позначене коло тем та дискурсів і нині потребує узагальнень культурологічно-мистецтвознавчого та музикознавчого порядку, спроектованих в тому числі й на польську фортепіанну музику ХІХ–ХХ століть, позаяк саме вона (поряд з літературою, театром та живописом) була носієм польського «образу світу», «ідеї Польщі» як в період втрати державності, так і в часи її відродження на початку ХХ століття.

Мета дослідження – виявлення жанрово-стильової специфіки відтворення духовно-етичних настанов сарматизму в польській фортепіанній музиці ХІХ–ХХ століть.

Виклад основного матеріалу. Л. Роговський, розмірковуючи про історичні долі Польщі в євразійському культурно-історичному бутті, зазначав: «Ми є першим народом Східної Європи, але не останнім Західної» [25, 460]. У наведених словах відчутна не лише гордість за свою батьківщину та її культурне надбання, а й констатація оригінального географічного положення країни та її національно-етнічних першоджерел, сформованих на перетині між слов'янством, германством, романською традицією та впливами Сходу. Сказане багато в чому визначає поліетнічну специфіку Польщі, особливо очевидну під час її державно-політичного розквіту, відзначеного появою у другій половині ХVІ століття Речі Посполитої, під егідою якої були об'єднані не лише польські, а й литовські, білоруські та українські землі.

Подібного роду конгломерат зумовив також поліконфесійну природу названої держави, в рамках якої фактично сусідили католицька та православна традиції. Генеза подібного співіснування багато в чому була визначена ще попередньою епохою Ягеллонів, що тяжіла до унії у вирішенні духовних питань польської державності. Н. Дейвіс у своїй фундаментальній «Історії Польщі» зазначає: «Характер і зв'язки ранньої християнської церкви в Польщі були аж ніяк не прості.

Католицькі апологети, починаючи від середніх віків, завжди надавали виняткової уваги покорі римській церкві й латинському обрядові <...> Але, оскільки поляни [як попередники польського етносу] перейняли християнство з Богемії, слід пам'ятати, що до кінця XI ст. слов'янська літургія Кирило-Мефодієвої традиції співіснувала в чеських землях поряд із підтримуваною зусиллями німців латинською церквою» [4, 98, 100]. Показово, що ці ідеї духовно-релігійного та національного державотворення, орієнтовані на формування оригінального союзу слов'янських культур та їх духовно-релігійних настанов, зберігали актуальність не тільки в ренесансну епоху, але й на початку XX століття в період відновлення «другої Речі Посполитої».

Відзначимо, що за всіх історико-соціальних метаморфоз подібного роду тяжіння до конфесійного співіснування різних національних та християнських традицій знайшло відтворення і в її науково-освітній системі, сконцентрованої у тому числі й у вікових традиціях Краківського університету. О. Гиса переконана, що ягеллонство та пов'язана з ним ідеологія сарматизму «запліднило культурно-мистецьке буття Польщі та України у другій половині XIX – на початку XX століття. Поширення панславістських ідей, щирими сповідниками яких були великий польський письменник Б. Прусс, знаменитий історик К. Валішевський, видатний український вчений-гуманітарій, професор Харківського університету О. Потебня та ін., орієнтувало польський “прокраківський” нахил» [3, 38], а також, додамо, жанрово-стильову спрямованість інструментальної (в тому числі й фортепіанної) творчості багатьох композиторів XIX–XX століть, орієнтованої на традиції «старопольської» «ягеллонської», «сарматської» культури (Ф. Шопен, С. Монюшко, К. Шимановський, В. Малішевський, Л. Роговський, А. Пануфнік та ін.).

Подібного роду орієнтація багато в чому визначила духовну специфіку не тільки польського «образу світу», але й його культури в цілому, що виявилася причетною до загальноєвропейської традиції, сформованої на базі «давньозахідного православ'я» та узагальненого О. Муравською у феномені «патріархально-ортодоксальної культури» [8, 278]. Християнські настанови останньої багато в чому визначили і поетику мистецтва бідермаєра, в тому числі і в його польській

«іпостасі», сформованій на основі ідеології «сарматизму».

Позначене явище польського «образу світу» та духовного світосприйняття багато в чому обумовлене специфікою польської державності, що остаточно склалася у другій половині XVI – на початку XVII ст. У цей час Річ Посполита була «становою монархією», яка була керована Сеймом, в той час як король був виборною фігурою. В цих умовах фактично панувала «шляхетська демократія». Ідеологічним обґрунтуванням такого специфічного становища дворянства у Польській державі було уявлення про обраність шляхти. Вона була проголошена єдиним в Речі Посполитій носієм ідеї «золотої вільності», в основі якої лежала незаперечна цінність громадянської свободи, в умовах якої король мислився не як пан, а саме як брат своїм підданам.

Така ідеологія в геополітичному та генеалогічному аспектах багато в чому була породжена пошуками польським соціумом свого місця в європейській історії та культурі. У цьому формування національної ідеології, з одного боку, виявлялося співвідносним з історією древніх сарматів – войовничого народу, котрий складався з кочових іраномовних племен і населяв в Євразії степову смугу від Дунаю до Аральського моря. З іншого боку, у межах польської сарматської ідеології національна історія мислилася у християнських біблійних категоріях. Сарматське походження польської шляхти в даному випадку пов'язувалося з біблійним Яфетом.

У подібних уявленнях сарматської теології про національну історію бачилося особливе ставлення Бога до Польської держави, яке полягало не лише у Вищому заступництві та підтримці її у періоди випробувань. Ослаблення Речі Посполитої сприймалося її прихильниками як покарання за гріхи, тоді як початок кожного нового історичного циклу в її бутті нерідко трактувався лише на рівні повернення духовних цінностей «золотого століття». Показово у цьому плані виступає і паралель драматичних доль Польщі та трагічних подій Нового Завіту, точніше, співвіднесеність Польщі з розіп'ятим Христом, з жертвою-агнцем, що сповідувала гріхи усіх народів Європи.

Носієм позначеної ідеології та рушійною силою польської державності протягом кількох століть виступала шляхта, етимологічне визначення якої (slacht,

geschlecht) спочатку було співвідносним із «родом», «породою», «родовитістю» як найвищими цінностями в польській духовній «картині світу» та «стилі життя». У період особливої державно-політичної могутності Польщі саме шляхта асоціювалася з «сарматським народом», під яким малося на увазі передусім лицарство та близькі йому стани. При цьому виконання політичних обов'язків сарматським народом сприймається як служба Господу, позаяк «справжня політична ідеологія потребує воз'єднання ірраціонального та раціонального» [7, 121]. Відповідно, ідеї одухотвореного Служіння, наслідування кодексу честі та високих вікових етичних ідеалів сармата-шляхтича протягом багатьох століть визначали духовні характеристики польського «образу світу» та його культури, в тому числі й музичної. «Особливе позиціонування окремішності нобілітованого походження було однією з характерних рис політичного розвитку Європейських країн, особливо раннього Нового часу <...> Виняткове становище шляхти у соціумі та державі стало причиною появи виняткових елітарних елементів самосвідомості» [5, 208].

В кінцевому підсумку, сарматизм в історії та культурі Польщі позиціонується як «культурно-історичні, політичні і світоглядні орієнтації, пов'язані з ідеєю історичного наступництва давніх сарматів та етно-генетичної спорідненості з ними; елітарна станова концепція походження польської шляхти, що викристалізувалася в польській книжній культурі 16 ст.» [13, 459]. У працях істориків та мистецтвознавців ідеологія сарматизму безпосередньо спрямовувалася на державну спадщину династії Ягеллонів, культурно-історичне надбання та духовну місію Речі Посполитої, що розглядалася як «передмур'я християнського світу» та bastion християнства в Європі. В кінцевому підсумку, сарматська ідея була також суттєвим «інтегративним чинником, покликаним об'єднати різномірні етнічні та мовні елементи в складі Речі Посполитої» [див. про це детальніше: 26], що мала поліконфесійну природу. Крім того, наголошення на сарматському родоводі слов'ян (в тому числі й поляків, русинів (українців) та ін.), що сприяло героїзації та міфологізації їхнього історичного минулого, дозволяло розглядати сарматів як «праслов'ян», а сарматизм як певне спільне тло їх культури [13, 459]. Сказане підтверджується, наприклад, не тільки жанровими перетинами у творчості польських

та українських композиторів XIX–XX століть, але й географічною масштабністю їх творчих біографій, пов'язаних не тільки з Польщею, але й з іншими слов'янськими культурами, в тому числі й з Україною (В. Малішевський, К. Шимановський та ін.).

У період розквіту Речі Посполитої (XVI – XVII ст.) зазначена ідеологія була пов'язана з двома становими іпостасями – лицарем-воїном та поміщиком (зем'янином). Головними функціями першого вважалися захист батьківщини, які були невіддільні від його особистісних якостей, як доблесть, шляхетність, честь, гордість в їх духовно-християнському тлумаченні. Переконаність у своїй винятковості висувала також на перший план ідею захисту як своєї віри, віри своїх предків, так і усього християнського світу від невірних, оскільки Польща, як вказувалося раніше, довгий час була реальним заслоном для Західної Європи від загрози турецького нападу, «Antemurale christianitatis», тобто першою лінією оборонних укріплень у християнстві. Позначені якості знайшли інтонаційно-ритмічне відтворення, наприклад, в поезії полонезу – «пішого танцю» як відбиття «польськості в хореографії», а також у етимологічно-семантичних аспектах феномену «думи» та похідних від нього жанрів, співвідносних у польській мові («duma») з уявленням про «гордість» [9, 39].

Іншу іпостась польського «сарматизму» демонструє образ «сармата-поміщика», життя якого тісно пов'язане із перебуванням у родовому маєтку (gniazdo), з навколишньою природою, з близькістю до селянського світу та його патріархальними цінностями. «За традиційними тогочасними уявленнями, очолювана батьком-шляхтичем родина була носієм усіляких чеснот. Турбота про дітей, особливо про синів, не дивує, адже саме вони успадковували маєтність, а через знатне походження, нащадок роду мав продовжувати її родинні традиції» [5, 210].

Позначені якості виявляються співвідносними і з бідермаєрськими духовно-етичними ідеалами, виявляючи тим самим свою причетність до загальноєвропейських духовно-етичних шукань та форм їх художнього відтворення. Консервативність, традиціоналізм, охоронність шляхетсько-сарматської культури, її спрямованість у «золоте минуле» стимулюють значущість у ній духовної та культурно-історичної спадщини попередніх поколінь, у рамках якої прикладне, «побутове» зближується з буттєвим. Сказане співвідносне

і з польською пісенно-танцювальною культурою, і з літературно-поетичною творчістю. Показовою у цьому плані виступає і поема А. Міцкевича «Дзяди», ідея якої була визначена слов'янською (зокрема й польською) ритуальною традицією поминання предків. Позначені духовні настанови так чи інакше сприяли формуванню такої специфічної шляхетської спільності, як «сусідство», яке підсилювало значення родинних та родових зв'язків у становій консолідації шляхти, а також робило сім'ю важливим елементом структури «сусідств», сприяючи цим процесам консолідації соціуму, здійснюваним з урахуванням національної духовно-патріархальної традиції.

Узагальнення специфіки польського шляхетського «сарматизму», таким чином, виявляє не лише національну якість його культури, а й співвіднесеність із традиціями бідермаєра як показового явища європейської культури та музики першої половини ХІХ століття, яке стало останніми десятиліттями предметом мистецтвознавчих дискусій у різних художніх сферах. «Духовний модус» даного стилю, орієнтований на оспівування патріархальних цінностей сім'ї, дитинства, життєвого простору людини та її спрямованості до внутрішнього духовного самовдосконалення, гармонії зовнішнього і внутрішнього, Божественного і людського, визначає також поетику його мови, орієнтованого на відтворення «великого в малому» в руслі традицій домашнього музикування та салонного мистецтва позначеної епохи [див.: 8, 311-357]. Польська музична культура першої половини ХІХ століття також виявилася причетною до феномену бідермаєра перш за все у сфері фортепіанного інструменталізму [див.: 16; 9; 10; 17; 20; 24].

Різноманітні «моделі» польського бідермаєра («варшавський», «шляхетський», «міський»), при всіх їх відмінностях, фактично взаємодоповнювали один одного в інтерпретації національної якості, визначеної духовно-історичною активністю шляхетського стану, його культури та музики, представленої перш за все фортепіанними творами. Зазначимо також домінування в цій традиції салонної практики, що з усією очевидністю позначилося вже в творчості Ф. Шопена, який керувався установкою у виконавській діяльності виключно в рамках салону, «минаючи суспільно-збірні акції філармонічного типу, що стали природним середовищем для Ф. Ліста та були народжені

волею «шаленого романтизму»» [9, 13-14]. Зазначимо також, що у фортепіанній творчості польських композиторів наступних поколінь домінуюча роль належить не стільки зразкам великих музичних форм (соната, концерт), скільки циклам програмних чи жанрових мініатюр, що відображають відповідно до принципу «велике у малому» польський національний «образ світу». Істотне місце тут належить пісенно-танцювальній культурі Польщі, представленій полонезом, мазуркою, краков'яком, куявяком та ін., а також жанровою сферою, що репрезентує поліетнічний ареал музично-культурної спадщини Речі Посполитої (коломийка, тропак, думка) у фортепіанній творчості композиторів польсько-українського походження (В. Малішевський, М. Завадський, К. Шимановський та ін.). Генеза більшості з них пов'язана, на думку багатьох дослідників, саме зі шляхетською (сарматською) традицією.

Танцювальна культура Польщі як втілення її душі та найбільш значущих якостей насамперед представлена поетикою *полонезу*, який розвинувся на основі танцю-ходи («chodzony» – «ходіння»). Згідно з узагальненнями Т. Nowak, що аналізував метро-ритмічну специфіку цього танцю та його семантичне наповнення, «акцент на 3-й долі [в полонезі] не присідання, а гордий поворот голови з боку в бік, або піднімання ліктя зігнутої руки, що лежить на рукояті шаблі, рухи, які підкреслювали б войовничість і горду поставу виконавця танцю». Полонез, згідно з характеристикою цитованого автора, є «породистим», лицарсько-сарматським проявом «польського національного духу» [див.: 23], найбільш повно узагальненого у фортепіанних творах Ф. Шопена, а також його послідовників, у тому числі З. Носковського (цикл ор. 26, № 3; ор. 22, № 3).

Ще одним суттєвим знаком-символом польської якості є *мазурка* – «явлений в танці образ Польщі». Саме вона стає «своєрідним духовним згустком польської національної специфіки, актуалізуючи таку характерну якість польського етногенетичного коду, як парадоксальність релятивного світовідчуття, породженого складним історичним та геополітичним становищем Польщі як зони між Сходом та Заходом. Саме ці якості виявилися суттєвими для Ф. Шопена, оскільки мазурка стала для нього способом відновлення розірваного часом та простором зв'язку з батьківщиною.

Цікавими в цьому плані є також узагальнення І. Подобас, яка досліджує

мазурку Ф. Шопена в контексті традицій «варшавського бідермаера». Спираючись на наукові розробки польських авторів, дослідниця робить висновок про те, що інтонаційним тлом більшості з них стали польські релігійні пісні. Подібно до «блисків-натяків у душі бідермаєрівської естетики», вони «пронизують ліричну танцювальну мініатюру Мазурки показниками причетності ідеї Віри» [9, 15-16]. Тому не випадково польський національний гімн пов'язаний саме з типологією мазурки («Мазурка Домбровського»), реалізуючи цим і творчий принцип цієї епохи відтворення «великого в малому».

Одночасно, різноманітність інтонаційно-ритмічного «наповнення» даного танцю у творчості класика польської музики виявляє його багату історико-соціальну природу, в якій виділяється і «дворянська (шляхетська) мазурка XVII століття», і її «бальна» версія, що склалася в XIX ст., і «міський народний танець центральної Польщі», і, нарешті, численні регіональні різновиди цього танцю, що репрезентують різні області Польщі. Сказане очевидно й у фортепіанній спадщині З. Носковського, у межах якої типологічні якості даного танцю займають одне з провідних місць у жанрових сюїтах, об'єднаних на рівні циклічних збірок «Польських пісень і танців» (ор. 37, № 3; ор. 2; ор. 7).

В контексті проблематики даної статті інтерес викликають й історико-еволюційні трансформації *краков'яка*, який вже за одним своїм визначенням орієнтований на зв'язок із культурно-історичними традиціями Кракова – давньої столиці Польщі. За свідченням Т. Nowak, «архаїчний краков'як танцювали лише чоловіки, пізніше – чоловік у парі з жінкою. Так само, як і полонез, краков'як іменувався “великим танцем” і мав характер військової ходи» [23]. Пізніше лише на рівні енергійного стрімкого бального танцю XIX ст. він набув загальноєвропейської популярності, зберігши свої національно-виразні якості у фортепіанних творах В. Малішевського, З. Носковського, М. Карловича.

Риси польськості, збагачені ідеями сарматизму, репрезентовані й жанром «думки», інтерес до якого протягом останніх двох століть об'єднує і польських та українських композиторів. Вважається, що він виник на рубежі XVIII–XIX століть у польсько-українському культурному середовищі, будучи співвідносним із лірико-епічною піснею. Як зазначає А. Азарова,

«особливого поширення думка набула в маєтках польської аристократії та серед польського міщанства з 1820-х років. Популярність цього жанру в Польщі засвідчує той факт, що у Кракові в другій половині XIX – на початку XX ст. принаймні тричі у двох зошитах було видано 86 народних і авторських думок у фортепіанному викладі зі словами <...> Серед авторів музики цих збірок – С. Монюшко, К. Любомирський, Ф. Шопен, М. Завадський та ін.» [1, 9], чия творчість історично та жанрово-стилістично виявлялася співвідносно у тому числі і з традиціями бідермаера в його польській іпостасі.

Значимість даного жанру саме для польської культури та музики також пов'язана і з етимологією його визначення, безпосередньо орієнтованою на зазначені вище якості польського «сарматизму», оскільки «саме в польській мові збережено первісний і такий, що породжує цю жанрову типологію, сенс: *duma* польською – “гордість”; відповідно, *dumny człowiek* – “горда людина”; *duma narodowa* – “національна гордість”» [9, 39]. Інтонаційно-сміслові характеристики польської «думи – думки», пов'язані з національною якістю, справили значний вплив й на інші жанри, зокрема і на мазурку у творчості Ф. Шопена. «Скромний танець, жанр, абсолютно за бідермаєрівською схемою – “велике у малому” – у свідомості сучасників Шопена впевнено зайняв “думну позицію”, тобто зосередив уявлення про малу горду націю, яка бажає відстоювати свою історичну призначеність у найскладніших умовах історичних випробувань» [9, 39].

Наукова новизна статті визначена її аналітичним ракурсом, що враховує особливості відтворення польського «сарматського» образу світу в польській фортепіанній (танцювальній) музиці XIX–XX століть.

Висновки. Отже, польський національний «образ світу», що історично був сформований на основі шляхетської («сарматської») духовно-етичної традиції, сформованої в епоху розквіту Речі Посполитої, та апелював до таких її домінуючих якостей, як гордість, честь, лицарське Служіння, шанування заслуг роду, сімейних патріархальних цінностей та традицій у їх високому духовно-релігійному розумінні, багато в чому визначив специфіку польської культури та жанрово-стильові уподобання її музичного мистецтва, орієнтованого на виявлення особливої значущості в ньому пісенно-танцювальної традиції у її салонній

репрезентації. Поетика полонезу, мазурки, краков'яка, думки та інших споріднених ним жанрів, співвідносних із духовно-патріархальними традиціями бідермайера в його польській іпостасі («варшавський бідермаєр», «шляхетський бідермаєр»), визначила також історико-еволюційні шляхи розвитку польської фортепіанної музики ХІХ – початку ХХ століть (Ф. Шопен, З. Носковський, В. Малішевський, М. Карлович, М. Завадський, К. Шимановський, Л. Роговський, А. Пануфнік та ін.) та відтворення в ній національної «шляхетсько-сарматської» якості.

### Література

1. Азарова А. Жанр думки в музичному мистецтві. *Студії мистецтвознавчі*. 2013. Число 3-4. С. 8–13.
2. Гваньїні Олександр. Хроніка європейської Сарматії. Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2007. 1006 с.
3. Гиса О. А. Краківська та Львівська музикознавчі школи як феномен культури України та Польщі: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01 – Теорія та історія культури / Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника. Івано-Франківськ, 2017. 219 с.
4. Дейвіс Норман. Боже ігрище: історія Польщі. Київ: Видавництво Соломії Павличко «Основи», 2008. 1080 с.
5. Котиченко А. А. Ідеологія «сарматизму» в повсякденні шляхти Речі Посполитої. *Гуржіївські історичні читання*. 2015. Вип. 10. С. 208-210.
6. Котиченко А. А. Сарматизм: етносоціальний міф шляхетського походження. *Вісник Черкаського університету. Серія: Історичні науки*. 2014. № 9. С. 53-57.
7. Мельник В. М. Традиції сарматської ідеології: між скіфством і шляхетським ідеалом громадянського суспільства. *Аннали юридичної історії*. 2017. Т. 1. № 1. С. 120-132.
8. Муравська О. В. Східнохристиянська парадигма європейської культури і музика ХVІІІ–ХХ століть: монографія. Одеса: Астропринт, 2017. 564 с.
9. Подобас І. Мазурки Ф. Шопена в контексте варшавського бідермайера: дис. ... канд. искусствоведения: 17.00.03 – Музыкальное искусство / Одесская государственная музыкальная академия имени А. В. Неждановой, 2013. 173 с.
10. Подобас І. Християнство в славянських землях і ягеллонський ренесанс в Польщі як традиція «сарматизма» в искусстве. *Мистецтвознавчі записки*. 2012. № 21. С. 273–279.
11. Радишевський Р. П. Сарматсько-роксоланський дискурс української поезії ХVІІ століття. *Слов'янський світ*. Київ: ІМФЕ імені М. Т. Риського НАН України, 2010. Вип. 8. С. 29-49.
12. Радишевський Р. П. Українсько-польське пограниччя: сарматизм, бароко, діалог культур. Київ: Видавництво «МП Леся», 2009. 299 с.
13. Сас П. Сарматизм. *Енциклопедія історії України: у 10 т. / редкол.: В. А. Смолій (голова) та ін.; Інститут історії України НАН України*. Київ: Наукова думка, 2012. Т. 9. С. 459-460.
14. Стеньгач Н. О. Сарматський міф у культурі Речі Посполитої епохи бароко. *Університетські наукові записки*. 2016. № 59. С. 367-376.
15. Філософія: Хрестоматія для аспірантів: Навчальний посібник / Укладач Волков О. Г. Мелітополь: Мелітопольський державний педагогічний університет, 2018. 424 с.
16. Чупріна Н. М. Стилiстика бiдермаєра в фортепіанній творчості ХІХ століття: автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03 – Музичне мистецтво / Одеська національна музична академія імені А. В. Нежданової, 2013. 15 с.
17. Biedermeier. Przewodnik dla kolekcjonerow. Warszawa: Arkady, 2015. 286 s.
18. Chrzanowski T. Wedrówki po Sarmacji Europejskiej: Eseje o sztuce i kulturze staropolskiej. Kraków: Znak, 1988. 336 s.
19. Jan Długosz: Roczniki czyli kroniki sławnego Królestwa Polskiego. URL: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Roczniki\\_czyli\\_kroniki\\_slawnego\\_Krolestwa\\_Polskiego](https://pl.wikipedia.org/wiki/Roczniki_czyli_kroniki_slawnego_Krolestwa_Polskiego) (дата звернення: 01.08.2023 р.).
20. Kubiak Jacek. Spory o Biedermeier. Poznan: Poznanska Biblioteka Niemiecka, 2006. 437 s.
21. Maciejewski J. Sarmatyzm jako formacja kulturowa: (geneza i dlowne cechy wyodrebniajase). *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*. 1974. № 4 (16). S. 13-42.
22. Mankowski T. Genealogia sarmatyzmu. Warszawa: Łuk, 1946. 156 s.
23. Nowak Tomasz. Taniec narodowy w Polskim kanonie kultury. Zrodla, geneza, przemiany. Warszawa: Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego, 2016. 495 s.
24. Polski biedermeier – romantyzm «udomowiony» / pod red. Agnieszki Rosales Rodrigues. Warszawa: Neriton, 2018. 395 s.
25. Rogowski L. M. Pro domo sua. *Muzyka Polska*. 1937. № 19. S. 458-460.
26. Ulewicz T. Sarmacja. Studium z problematyki slowianskiej XIV i XVI w. Krakow: Wydawnictwo Studium Slowianskiego uniwersytetu Jagiellonskiego, 1950. 211 s.

### References

1. Azarova, A. (2013). Genre of thought in musical art. *Studies in Art History*, 3-4, 8–13 [in Ukrainian].
2. Hwanyini, O. (2007). Chronicle of European Sarmatia. Kyiv [in Ukrainian].
3. Hysa, O. A. (2017). Krakow and Lviv schools of musicology as a cultural phenomenon of

Ukraine and Poland. Extended abstract of candidate's thesis. Ivano-Frankivsk [in Ukrainian].

4. Devies, N. (2008). God's playground: the history of Poland. Kyiv [in Ukrainian].

5. Kotychenko, A. A. (2015). Ideology of "Sarmatism" in the everyday life of the nobility of the Polish-Lithuanian Commonwealth. *Gurzhievsky historical readings*, 10, 208-210 [in Ukrainian].

6. Kotychenko, A. A. (2014). Sarmatism: an ethno-social myth of noble origin. *Bulletin of Cherkasy University. Series: Historical Sciences*, 9, 53-57 [in Ukrainian].

7. Melnyk, V. M. (2017). Traditions of Sarmatian ideology: between Scythism and noble ideal of civil society. *Annals of Legal History*, 1, 120-132 [in Ukrainian].

8. Muravska, O. V. (2017). Eastern Christian paradigm of European culture and music of the XVII-XX centuries: monograph. Odesa: Astroprint [in Ukrainian].

9. Podobas, Y. (2013). Mazurkas by F. Chopin in the context of the Warsaw Biedermeier. Extended abstract of candidate's thesis. Odessa [in Russian].

10. Podobas, Y. (2012). Christianity in Slavic lands and the Jagiellonian Renaissance in Poland as a tradition of "Sarmatism" in art. *Art History Notes*, 21, 273-279 [in Russian].

11. Radyshevskiy, R. P. (2010). Sarmatian-Roxolanian discourse of Ukrainian poetry of the 17th century. *Slavic world*, 8, 29-49 [in Russian].

12. Radyshevskiy, R. P. (2009). Ukrainian-Polish borderland: Sarmatism, baroque, dialogue of cultures. Kyiv [in Ukrainian].

13. Sas, P. (2012). Sarmatism. Encyclopaedia of the History of Ukraine: in 10 volumes / edited by V. A. Smolii et al.; Institute of History of Ukraine of the National Academy of Sciences of Ukraine. 9, 459-460 [in Ukrainian].

14. Stenhach, N. O. (2016). Sarmatian myth in the culture of the Polish-Lithuanian Commonwealth of the Baroque era. *University Scientific Notes*, 59, 367-376 [in Ukrainian].

15. Philosophy: Textbook for postgraduate students: Study guide (2018). Melitopol: Melitopol State Pedagogical University [in Ukrainian].

16. Chuprina, N. M. (2013). Stylistics of Biedermeier in piano works of the 19th century. Extended abstract of doctor's thesis. Odesa [in Ukrainian].

17. Biedermeier. A guide for collectors (2015). Warsaw: Arkady [in Polish].

18. Chrzanowski, T. (1988). Wandering around European Sarmatia: Essays on Old Polish Art and Culture. Kraków: Znak [in Polish].

19. Jan Długosz (2023). Annals or chronicles of the famous Kingdom of Poland. URL: [https://pl.wikipedia.org/wiki/Roczniki\\_czyli\\_kroniki\\_slawnego\\_Krolestwa\\_Polskiego](https://pl.wikipedia.org/wiki/Roczniki_czyli_kroniki_slawnego_Krolestwa_Polskiego)

20. Kubiak, Jacek (2006). Disputes about Biedermeier. Poznan: Poznanska Biblioteka Niemiecka [in Polish].

21. Maciejewski, J. (1974). Sarmatism as a cultural formation: (genesis and main distinguishing features). *Teksty: teoria literatury, krytyka, interpretacja*, 4 (16), 13-42 [in Polish].

22. Mankowski, T. (1946). Genealogy of Sarmatism. Warsaw: Łuk [in Polish].

23. Nowak, T. (2016). National dance in the Polish cultural canon. Sources, genesis, transformations. Warsaw: Instytut Muzykologii Uniwersytetu Warszawskiego [in Polish].

24. Polish Biedermeier – "domesticated" Romanticism / edited by Agnieszka Rosales Rodrigues (2018). Warsaw: Neriton [in Polish].

25. Rogowski, L. M. (1937). For your dome, 19, 458-460 [in Polish].

26. Ulewicz, T. (1950). Sarmatia. A study on Slavic issues in the 14th and 16th centuries. Krakow: Wydawnictwo Studium Słowiańskiego uniwersytetu Jagiellońskiego [in Polish].

Стаття надійшла до редакції 04.10.2023  
Отримано після доопрацювання 09.11.2023  
Прийнято до друку 17.11.2023

УДК 7.075+7.079:184.6 «1990»

**Цитування:**

Подунай Я. А. Продюсерські агенції та музичні фестивалі як чинники стильового оновлення української естрадної пісні 1990-х років. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 149–154.

*Подунай Яна Артурівна,*  
аспірантка Національної академії керівних  
кадрів культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0001-8797-7612>  
[yanapodunay89@gmail.com](mailto:yanapodunay89@gmail.com)

Podunay Ya. (2023). Production Agencies and Music Festivals as Factors of Stylistic Renewal of Ukrainian Pop Songs of the 1990s. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 44, 149–154 [in Ukrainian].

## ПРОДЮСЕРСЬКІ АГЕНЦІЇ ТА МУЗИЧНІ ФЕСТИВАЛІ ЯК ЧИННИКИ СТИЛЬОВОГО ОНОВЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ЕСТРАДНОЇ ПІСНІ 1990-Х РОКІВ

**Мета роботи.** У дослідженні охарактеризовано діяльність продюсерських агенцій та музичних фестивалів як чинників стильового оновлення української естрадної пісні 1990-х років. **Методологія** дослідження полягає в застосуванні історико-культурного, системного та музично-аналітичного методів і підходів, які дозволили окреслити значення продюсерських агенцій та музичних фестивалів у формування звукового ландшафту української пісенної естради 1990-х років. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що вперше було охарактеризовано діяльність продюсерських агенцій та музичних фестивалів як чинників стилетворення української пісенної естради 1990-х років. **Висновки.** У 1990-х роках відбувається переорієнтація української естрадної музики з радянської до західної організаційної моделі, у якій важливу роль відіграють продюсерські агенції, а фестивальний рух отримує яскраво виражену промоційну функцію. Популярна музика при підтримці продюсерських агенцій та фестивального руху у цей період стає важливим чинником українізації суспільства завдяки актуальному у стильовому відношенні україномовному пісенному контенту. Найбільш органічним поєднання промоційно-комерційного та націєтворчо-просвітницького компонентів було в діяльності продюсерської агенції «Територія А» та фестивалі «Червона рута». Завдяки західній організаційній моделі та україноцентричному підходу україномовна естрадна пісня 1990-х років була представлена усіма музичними напрямками (поп-музика, рок, реп, фолк, бардівська пісня) та відзначалася стильовим плюралізмом, який відповідав актуальним трендам світової популярної музики і одночасно враховував традиції української пісенної естради минулих років.

**Ключові слова:** популярна музика, українська естрадна пісня 1990-х років, продюсерська агенція «Територія А», фестиваль популярної музики «Червона рута», музичний стиль.

*Podunay Yana, Postgraduate Student, Department of Vocal Art, National Academy of Culture and Arts Management*

**Production Agencies and Music Festivals as Factors of Stylistic Renewal of Ukrainian Pop Songs of the 1990s**

**The purpose of the research.** The study characterises the activities of production agencies and music festivals as factors in the stylistic renewal of Ukrainian pop songs in the 1990s. **The research methodology** consists in the use of historical-cultural, systemic, and musical-analytical methods and approaches, which made it possible to determine the importance of production agencies and music festivals in the formation of the soundscape of the Ukrainian pop music in the 1990s. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that for the first time the activities of production agencies and music festivals were characterised as factors in the formation of the style of Ukrainian pop music in the 1990s. **Conclusions.** In the 1990s, there was a reorientation of Ukrainian pop music from the Soviet to the Western organisational model, in which production agencies played an important role, and the festival movement received a pronounced promotional function. Popular music, with the support of production agencies and the festival movement, during this period becomes an important factor in the Ukrainisation of society thanks to stylistically relevant Ukrainian-language song content. The most organic combination of promotional-commercial and national-educational components was in the activities of the production agency “Territory A” and the festival “Red Rue”. Thanks to the Western

organisational model and the Ukrainian-centric approach, the Ukrainian-language pop song of the 1990s was represented by all musical styles (pop music, rock, rap, folk, bard song) and was distinguished by stylistic pluralism, which responded to current trends in world popular music and at the same time took into account pop songs previous years.

**Keywords:** popular music, Ukrainian pop song of the 1990s, production agency “Territory A”, popular music festival “Red Rue”, musical style.

Актуальність теми дослідження. Для наукового осмислення історії української естради важливим є усвідомлення самотності кожного з етапів її розвитку. 1990-ті роки для української естрадної музики є значимими з двох причин, першою з яких є зародження українського шоу-бізнесу і відхід від радянської моделі розвитку популярної музики, другою – стрімкий розвиток україномовної естради, яка орієнтується на актуальні музичні стилі. Перебудова організаційної моделі розвитку естрадної музики була непростю, вона подекуди супроводжувалася зниженням художнього рівня пісенних творів; також давали ознаки й складна фінансова ситуація в країні. Тому популярну музику 1990-х років часто оцінюють як напівпрофесійну та художньо недосконалу, і певною мірою це відповідає дійсності. Однак саме цей перехідний етап став надзвичайно важливим для української пісенної естради, бо він заклав підвалини її розвитку на майбутні десятиліття – і в інституційному, і в музично-стильовому. Вагому роль у розвитку української популярної пісні зіграли продюсерські агенції та фестивалі, які підтримкою і промоцією творчості молодих виконавців доклали багато зусиль для формування нового звукового ландшафту української естради у найбільш несприятливий період її розвитку.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Українська пісенна естрада 1990-х років не була предметом спеціального розгляду науковців, хоча в дисертаційних дослідженнях О. Бойка [1], У. Конвалюк [2], М. Мозгового [3], Т. Самаї [5], О. Шевченко [7], які вивчали історичний розвиток української естради, 1990-ті роки також стають складовою наукової рефлексії. В цих роботах українська естрадна пісня 1990-х років осмислюється з історичної дистанції: автори відмічають комерціалізацію естради, вказують на її жанрове та стильове розмаїття, відзначають позитивні та негативні тенденції у її розвитку. Окремо виділимо антології української естради О. Сапожнік [6] та М. Поплавського [4], які вийшли на початку 2000-х років. Специфіка цих книг полягає в тому, що в них музична естрада 1990-х років представлена як сучасний етап її розвитку, а

тому для авторів більш важливим було презентувати максимальну кількість актуальних виконавців, ніж осмислити ті чи інші тенденції її розвитку. Усі зазначені роботи лише частково дають уявлення про музичну естраду 1990-х років як цілісне явище або через узагальненість викладу без деталізації, або інформативну насиченість без узагальнень, особливо щодо музичного стилю. Також у більшості випадків науковці зосереджують увагу на виконавцях або авторах музики й текстів, питання продюсування або фестивального руху в них висвітлено значно менше. Найбільш інформативною щодо цих аспектів є робота О. Сапожнік [6], де є спеціальні, хоча й невеликі розділи, присвячені музичним фестивалям та продюсерським агенціям. Таким чином констатуємо, що сьогодні питання значення продюсерських центрів та музичних фестивалів у стилетворенні української пісенної естради у 1990-х роках не було предметом спеціального дослідження.

Мета статті полягає у характеристиці продюсерських агенцій та музичних фестивалів як чинників стильового оновлення української естрадної пісні 1990-х років.

Виклад основного матеріалу. Сьогодні важко уявити естрадних виконавців, які б не мали продюсерів, що займаються стратегічним плануванням їх творчості. Продюсування – серцевина музичного шоу-бізнесу, і успішність того чи іншого проєкту залежить значною мірою від продюсера, який його розвиває. Зародження інституції продюсування розпочалося після отримання Україною незалежності, коли відбувався перехід від радянської моделі функціонування естради до західної. Безумовно, спочатку продюсування носило стихійний характер і було скоріше любительським, ніж професійним, однак саме в 1990-ті роки формуються підвалини українського шоу-бізнесу та інституції продюсування.

Продюсер у шоу-бізнесі є людиною, що займається творчою стратегією розвитку музичного проєкту з позиції його виведення на найвищі шаблі популярності та монетизації його творчості. Проте продюсування передбачає не лише комерційну складову

музичного продукту, а й інші, зокрема комунікативну, ідеологічну, ідентифікаційну, просвітницьку, виховну та ін., особливо коли йдеться про некомерційні музичні напрями. Але навіть суто комерційні проекти повинні враховувати культурну відповідність своєї творчості, інакше навіть ретельно прорахована комерційна модель може дати збій.

Естрадна музика 1990-х років у своєму розвитку мала враховувати два аспекти – національно-орієнтований та комерційний. Перший передбачав активний розвиток україномовної естрадної пісні, другий – комерціалізацію естради, яка розпочалася ще у 1980-х роках, у часи радянської перебудови. Зазначимо, що далеко не всі артисти і продюсери усвідомили значення першого аспекту, і в 1990-х роках в Україні виникає багато російськомовних поп-проектів, які намагалися копіювати популярних у ці роки російських артистів. Однак у таких випадках поставав не лише вторинний, а двічі вторинний продукт, оскільки російські проекти також не були оригінальними по відношенню до світових, хоча з точки зору комерції вони були вельми успішними, оскільки орієнтувалися на актуальні музичні стилі 1990-х років. Стильового оновлення зазнала й україномовна естрадна пісня, яка розвивалася паралельно з російськомовною, але була національно маркованою. Проте для розвитку української естради важливим було розвивати україномовний контент, а тому ми зосередимося на діяльності найбільш національно орієнтованої продюсерської агенції 1990-х років – «Території А».

Значення «Території А» для розвитку української естради важко переоцінити, оскільки саме завдяки їй україномовна естрадна пісня у 1990-х роках активно розвивалася, поступово заповнюючи музичний простір України новим, актуальним, сучасним, передусім у стильовому відношенні, музичним продуктом. Продюсерським центром «Територія А» стала у 1996 році, а до того у 1995 році на каналі ICTV почав виходити щоденний хіт-парад кліпів українських виконавців, який миттєво отримав всеукраїнську популярність, а кількість місць постійно збільшувалася – з 5 до 10, а пізніше до 20. Наприкінці 1990-х років до щоденного формату додався щотижневий (40 позицій) та щосезонний (100 позицій). Відзначимо й той факт, що цей хіт-парад став підвалинами українського музичного телебачення, запровадивши в Україні апробовані у всьому світі форми. Однак, перш за все, варто

наголосити на важливій соціокультурній функції «Територія А» – націтворючо-просвітницькій, оскільки завдяки україномовному контенту йшла лагідна українізація суспільства, передусім молоді. Для цього співзасновники хіт-параду – Анжеліка Рудницька та Олександр Бригинець – не лише підтримували українських артистів, а стимулювали їх писати пісні українською мовою. Так, наприклад, усі учасники хіт-параду мали чекати своєї черги, однак україномовні пісні потрапляли на екран позачергово. На жаль, хіт-парад «Територія А» на каналі ICTV існував усього п'ять років – з 1995 по 2000 рік. У 2005 році було здійснено спробу його відновлення на Першому національному каналі, але повноцінного повернення так і не відбулося, оскільки на той момент в Україні вже було доволі розвинене українське музичне телебачення з україномовним контентом.

У 1996 році було засновано продюсерську агенцію «Територія А», що стала логічним продовженням телевізійного проекту у промоції нової української естрадної музики. Продюсерська агенція пропонувала артистам, що брали участь у хіт-параді, контракти, які давали путівку на велику сцену молодим виконавцям. При цьому виконавці не мали жодних обмежень щодо музичного стилю, завдяки чому українська естрада 1990-х років відзначалася надзвичайним стильовим розмаїттям.

Розглянемо напрями естрадної музики та стильові орієнтири артистів, творчість яких була представлена у хіт-параді «Територія А». Серед рок-виконавців відзначимо гурти «Актус», «Брати Гадюкіни», «Друга ріка», «Океан Ельзи», «Табула Раса», «Green Grey», Сестричку Віку (Вікторію Врадій), які репрезентують різні напрями рок-музики – від інді-рока і панку до поп-року. Репкор на українській естраді 1990-х років представляли гурти «Тартак» та «Танок на майдані Конго» («ТНМК»), реп – гурт «Вхід у змінному взутті» («ВУЗВ»). Проте найбільша кількість музикантів були виконавцями поп-музики. До представників «чистої» поп-музики можна віднести Ірину Білик, Юрка Юрченка, Ольгу Юнакову, Оксану Хожай, Наталю Могилевську, Віктора Павліка, гурти «Іграшки», «Чотири королі» та ін. Відзначимо, що їхня музика, окреслена як «поп», є вельми різноманітною, оскільки ці виконавці у своїй творчості орієнтувалися на усе розмаїття актуальних музичних стилів. Також у хіт-парадах «Території А» брали участь

представники традиційної естради, зокрема Оксана Білозір, Павло Зібров, які культивували стиль естрадної музики, що був актуальним у попередні роки. До традиційної естради тяжіла й частина молодих виконавців, серед яких назвемо Олександра Пономарьова, який орієнтувався на її ліричну лінію, однак із врахуванням актуального музичного саунду. Гурти «Аква Віта», «Ван-Гог», «Фантом 2» репрезентували танцювальний напрям у розмаїтті його стилів (поп, євроденс).

Особливу увагу «Територія А» приділяла танцювальній музиці, створивши окремий проєкт – Всеукраїнський телевізійний фестиваль танцювальної музики «Територія ДАНС», що виходив на телеканалі «Студія “1+1”» з 1996 року. Якщо говорити про танцювальну музику, то вона у радянські часи посідала другорядне місце, оскільки не могла повною мірою виконувати ідеологічну функцію, яка накладалася на естраду у СРСР. Тому в 1990-х роках активно розвивається танцювальна музика, яку вже ніхто не звинувачував у безідейності. Для «Території А» було важливо просувати саме танцювальний музичний контент у всьому його розмаїтті. Окрім телевізійного фестивалю, агенцією з 1996 по 1999 роки було випущено п'ять альбомів (у касетному форматі) «Територія ДАНС», в яких було зібрано найбільш популярні треки українських артистів, що так чи інакше репрезентували танцювальний музичний напрям в рамках однойменного телевізійного фестивалю танцювальної музики.

Відзначимо, що укладачі збірок виважено підійшли до їх змісту. По-перше, більшість композицій є україномовними, що свідчить про свідому підтримку україномовного контенту. По-друге, послідовність розташування треків та їх стильові орієнтири, де танцювальні композиції чергуються з ліричними, говорить про вміння укладачів створювати альбоми із врахуванням слухачького сприйняття. Так, наприклад, у третьому випуску альбому «Територія ДАНС», його друга половина розпочинається танцювальним треком Юрка Юрченка «Намалой», який поєднує риси денсової музики з елементами альтернативи у дусі «Dereche Mode», збірку продовжує балада у стилі соул «Повільна» у виконанні Марини Одольської, яка контрастує попередній пісні. Наступною композицією є «Зорі» від гурту «The Вйо», яка спирається на стиль реггі. Після неї звучить пісня «Маленька красуня» у виконанні гурту «Формула води», що працює у

стилі поп з посиленням компонентом електроніки, який апелює до стилю євроденс, хоча ця композиція не є євроденсовою. Отже, серія магнітних альбомів «Територія ДАНС» репрезентує низку актуальних стилів танцювальної музики у виконанні українських артистів, які знайомлять слухачів із розмаїттям сучасної музики. Сьогодні імена більшості виконавців, що представлені в цих альбомах, мало або взагалі не відомі українському слухачеві, однак їхня творчість у 1990-х роки формувала звуковий ландшафт популярної музики з його стильовим плюралізмом, що стало можливим завдяки підтримці та промоції продюсерській агенції «Територія А», які давали можливість молодим артистам експериментувати.

Фестивальний рух у 1990-ті роки також відзначався подвійністю функцій – промоційною та націєтворчо-просвітницькою. У 1990-х роки виникає багато фестивалів, низка яких була орієнтована на один напрям музики (наприклад, рок-фестивалі «Рок-н-рол Таврійський», «Нівроку». «Тарас Бульба» «Рок-екзистенція» та ін.), інші були багатопрофільними і поєднували різні напрями популярної музики.

Серед фестивалів, що формували нові музичні тренди української естради, безумовним лідером стала «Червона рута». Він був вперше проведений у 1989 році у Чернівцях, але його ідеї і діяльність живили всю українську естраду у період 1990-х років. На відміну від інших фестивалів популярної музики, таких як «Таврійські ігри», він був орієнтований на розвиток україномовного музичного контенту, що було надзвичайно актуальним у 1990-х роках. На «Червоній руті» не можна було побачити світових зірок поп- та рок-музики, з іншого боку, на них не могли й виступати російські зірки, які сприймали українських слухачів як частину своєї базової аудиторії. Передісторію та основні завдання «Червоної рути» детально розкрито у дисертації О. Бойка [1, с. 122–131], тому ми лише нагадаємо, що його метою було створення популярної україномовної пісні, яка була б цікавою молоді, оскільки орієнтувалася на сучасні світові тренди. Умовою участі на «Червоній руті» стало виконання пісень українською мовою, а ось у стильовому відношенні не було жодних обмежень. На першому фестивалі було заявлено три номінації: поп-музика, рок-музика та авторська пісня (співана поезія). У подальшому їх перелік було збільшено: так, у 1993 році на фестивалі, що проходив у

Донецьку, успіх гурту «Турбо-Техно-Саунд» показав необхідність введення ще однієї номінації – танцювальної музики, яку було введено у 1995 році на наступному фестивалі. Нині конкурсна програма «Червоної рути» має шість номінацій, які відповідають різним музичним напрямам: український автентичний фольклор, популярна музика, танцювальна музика, акустична музика, експериментальна музика, рок-музика.

Підкреслимо особливу місію фестивалю «Червона рута» у промоції україномовного пісенного контенту. Другий фестиваль проходив у 1991 році у Запоріжжі, але в планах його організаторів було повернення до Чернівців. Однак ідея лагідної українізації суспільства перемогла, і наступні фестивалі проводилися у східних або південних українських регіонах: у 1993 році – в Донецьку, у 1995 – у Сімферополі та Севастополі, у 1997 – в Харкові, у 1999 – в Дніпропетровську. Завдяки цьому багато українських виконавців через бажання взяти участь у фестивалі почали виконувати україномовний репертуар. «Червона рута» мала й промоційну функцію: його переможцям організатори надавали можливість гастролей, що давало поштовх для подальшого творчого росту.

У діяльності продюсерської агенції «Територія А» та фестивалю «Червона рута» є багато спільного: вони органічно поєднували промоційно-комерційну та націєтворчо-просвітницьку функції, розширюючи горизонти української естрадної пісні, в тому числі стильові, та підтримуючи молодих артистів – на телебаченні («Територія А») та концертній діяльності («Червона рута»). Також період 1990-х років був найбільш плідним у їх діяльності, після чого «Територія А» припинила свої існування як телепроект, а «Червона рута» втратила функції лідера у пошуку та промоції нових естрадних зірок.

Відзначимо й відмінні риси у діяльності продюсерської агенції «Територія А» та фестивалю «Червона рута». «Територія А» хоча й просувала україномовний контент, але не відкидала й виконавців з російськомовними чи англомовними піснями, тоді як учасники «Червоної рути» повинні були виконувати свої твори виключно українською мовою. Більш толерантна мовна політика була пов'язана з телевізійним форматом функціонування «Території А», який мав враховувати смаки більш широкої аудиторії.

І «Територія А», і «Червона рута» не обмежували артистів у їх стильових

орієнтирах, також розвиток обох інституцій засвідчив близькість їх підходів до низки музичних напрямів, що виявилось зокрема в активній підтримці танцювальної музики. Однак вони мали при цьому свої жанрові та стильові пріоритети. Так, «Червона рута» активно підтримувала авторську пісню (співану поезію), навіть, констатуючи її занепад, організатори трансформували цю номінацію в акустичну музику. У хіт-параді «Територія А» цей напрям практично не представлений, хоча у його музичних програмах брали участь і сестри Тельнюк, творчість яких орієнтувалася на бардівські традиції, і виконавиця сучасних романсів Ірина Сказіна. Такий стан речей можна пояснити і комерційною спрямованістю хіт-параду «Територія А», і загальним занепадом співаної поезії, виконавці якої переходили до інших напрямів музики, як от Марія Бурмака, яка на першій «Червоній руті» стала отримала друге місце серед співців, а у 2000-х роках переорієнтувалася на поп-рок.

У хіт-параді «Територія А» також мало представлена фольклорна лінія, яка постійно підтримувалася організаторами «Червоної рути». Так, харківська «Червона рута» 1997 року подарувала глядачам Катю Chilly, а дніпропетровська 1999 року – співачку Росаву, які у своїй творчості поєднували український фольклор з електронікою та іншими напрямками популярної музики. Пізніше, у 2011 році, до номінацій «Червоної рути» було введено український автентичний фольклор, тим самим акцентуючи важливість фольклорного чинника для розвитку української популярної музики. Фольклорна лінія у «Територія А» була вираженою значно слабше, хоча пізніше, у 2017 році, мистецька агенція «Територія А» виступила організатором фестивалю «ЕтноЗима у Михайлівському», а у 2020 році разом з Ансамблем класичної музики імені Б. Лятошинського – концерту «Територія Різдва», де прозвучали українські колядки та щедрівки.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше було охарактеризовано діяльність продюсерських агенцій та музичних фестивалів як чинників стилетворення української пісенної естради 1990-х років.

Висновки. У 1990-х роках відбувається переорієнтація української естрадної музики з радянської до західної організаційної моделі, у якій важливу роль відіграють продюсерські агенції, а фестивальний рух отримує яскраво виражену промоційну функцію. Популярна

музика при підтримці продюсерських агенції та фестивального руху у цей період стає важливим чинником українізації суспільства завдяки актуальному у стильовому відношенні україномовному пісенному контенту. Найбільш органічним поєднання промоційно-комерційного та націєтворчо-просвітницького компонентів було в діяльності продюсерської агенції «Територія А» та фестивалі «Червона рута». Завдяки західній організаційній моделі та україноцентричному підходу україномовна естрадна пісня 1990-х років була представлена усіма музичними напрямками (поп-музика, рок, реп, фолк, бардівська пісня) та відзначалася стильовим плюралізмом, який відповідав актуальним трендам світової популярної музики і одночасно враховував традиції української пісенної естради минулих років.

### *Література*

1. Бойко О. М. Українська масова музика: етапи розвитку, національні особливості: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.03. Київ, 2017. 215 с.
2. Конвалюк У. В. Персонологічний дискурс вокального мистецтва української естради 70-х років ХХ – початку ХХІ століть: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Івано-Франківськ, 2020. 320 с.
3. Мозговий М. П. Становлення і тенденції розвитку української естрадної пісні: дис. ... канд. мистецтвознавства: 17.00.01. Київ, 2007. 175 с.
4. Поплавський М. М. Антологія сучасної української естради. Київ: Преса України, 2004. 416 с.
5. Самая Т. В. Вокальне мистецтво естради як чинник культурного життя України другої половини ХХ – початку ХХІ століття: дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2017. 199 с.
6. Сапожник О. В. Антологія української популярної естрадної музики: навч. посіб. Київ: ДАКККіМ, 2003. Ч. 2. 152 с.
7. Шевченко О. Г. Українська популярна музика: витоки та проблематика (1920–1990 рр.): дис. ... канд. мистецтвознавства: 26.00.01. Київ, 2010. 170 с.

### *References*

1. Boiko, O. M. (2017). Ukrainian mass music: stages of development, national characteristics. Candidate's thesis. Kyiv: M. Rylsky Institute for Art Studies, Folklore and Ethnology [in Ukrainian].
2. Konvaliuk, U. V. (2020). Personological discourse of the vocal art of the Ukrainian variety in the 70s of the 20th – beginning of the 21st centuries. Candidate's thesis. Ivano-Frankivsk: Vasyl Stefanyk Precarpathian National University [in Ukrainian].
3. Mozhovyi, M. P. (2007). Formation and tendencies of development of the Ukrainian variety songs. Candidate's thesis. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].
4. Poplavskyi, M. M. (2004). Anthology of modern Ukrainian pop music. Kyiv: Prеса Ukrainy [in Ukrainian].
5. Samaia, T. V. (2017). The variety vocal art as a factor in the cultural life of Ukraine in the second half of the 20th – beginning of the 21st century. Candidate's thesis. Kyiv: National Academy of Culture and Arts Management [in Ukrainian].
6. Sapozhnik, O. V. (2003). Anthology of Ukrainian popular pop music. Kyiv: DAKKKiM, Part 2 [in Ukrainian].
7. Shevchenko, O. H. (2010). Ukrainian popular music: sources and perspectives (from 1920s to 1990s)]. Candidate's thesis. Kyiv: Kyiv National University of Culture and Arts [in Ukrainian].

*Стаття надійшла до редакції 06.10.2023  
Отримано після доопрацювання 08.11.2023  
Прийнято до друку 15.11.2023*

УДК 791.636:78]:004.9

**Цитування:**

Сошальський О. Ю. Сучасні технології створення музичного контенту фільму. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 155–160.

Soshalskyi O. (2023). Modern Technologies for Creating Film Music Content. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 44, 155–160 [in Ukrainian].

*Сошальський Олександр Юрійович,*  
*аспірант Національної академії керівних кадрів*  
*культури і мистецтв*  
<http://orcid.org/0009-0002-1942-9870>  
[ososhalskyi@dakkkim.edu.ua](mailto:ososhalskyi@dakkkim.edu.ua)

## СУЧАСНІ ТЕХНОЛОГІЇ СТВОРЕННЯ МУЗИЧНОГО КОНТЕНТУ ФІЛЬМУ

**Мета статті** полягає у науковому обґрунтуванні взаємозв'язку і взаємообумовленості сучасних композиторських та комп'ютерних технологій як інтегративних складових процесу створення музичного контенту фільму. **Методологія дослідження** побудована на інтегративному підході в обґрунтуванні досліджуваного процесу, методах аналізу, конкретизації, синтезу й узагальнення. **Наукова новизна** отриманих результатів полягає в тому, що створення музичного контенту кінотвору розглядається як інтегративний процес, який забезпечує: 1) поєднання і взаємопроникнення композиторської техніки з музичними комп'ютерними технологіями, що здійснюється одним фахівцем і спрямований на створення якісного музичного контенту кінотвору; 2) конструювання музичного матеріалу у взаємозв'язку із загальною драматургією та візуальним рядом фільму, що відповідає сучасним критеріям щодо смислового наповнення та якості звуку (його технічних і художньо-естетичних характеристик). **Висновки:** 1) створення музичного контенту фільму є інтегративним процесом, у якому органічно поєднуються музично-творча і технологічна складові; 2) музично-творча робота над саундтреком фільму полягає у володінні композиторською технікою, що забезпечує створення оригінальної авторської музики, компіляцію та аранжування необхідного музичного матеріалу відповідно до загальної концепції та драматургії кінотвору; 3) сучасні музичні комп'ютерні технології є необхідним для музичного оформлення фільму інструментарієм, застосування якого забезпечує створення цифрових фонограм, аранжувань та оригінальних композицій, полегшує процес створення та коригування партитури в реальному часі, уможливорює імітацію різних музичних стилів.

**Ключові слова:** музичний контент фільму, кінокомпозитор, композиторська техніка, музичні комп'ютерні технології, інтегративний підхід.

*Soshalskyi Oleksandr, Postgraduate Student, National Academy of Culture and Arts Management*  
**Modern Technologies for Creating Film Music Content**

**The purpose of the article** is to provide a scientific substantiation of the interconnection and interdependence of modern compositional and computer technologies as integrative components of the process of creating film music content. **The methodology of research** is based on an integrative approach in substantiating the process under study, methods of analysis, specification, synthesis, and generalisation. **The scientific novelty** of the obtained results. The creation of the musical content of a film work is considered as an integrative process that provides: 1. The combination and interpenetration of compositional techniques with musical computer technologies, carried out by one specialist and aimed at creating high-quality musical content for a film work. 2. Constructing the musical material in interconnection with the overall drama and visuals of the film, which meets modern criteria for semantic content and sound quality (its technical and artistic-aesthetic characteristics). **Conclusions:** 1. The creation of film music content is an integrative process that organically combines musical, creative, and technological components. 2. Musical and creative work on the film soundtrack consists in mastering the compositional technique that ensures the creation of original author's music, compilation and arrangement of the necessary musical material in accordance with the general concept and drama of the film. 3. Modern music computer technology is a necessary tool for film music scoring, the use of which ensures the creation of digital soundtracks, arrangements and original compositions, facilitates the process of creating and adjusting the score in real time, makes it possible to imitate various musical styles.

**Keywords:** film music content, film composer, composing technique, music computer technology, integrative approach.

Актуальність теми дослідження. Характерною особливістю творчої діяльності сучасного кінокомпозитора є його професійна мобільність, яка зумовлена специфікою роботи в кіноіндустрії і потребує: швидкої адаптації до різних умов роботи та концептуальних

вимог творчої групи фільму; знання різних напрямів і стилів сучасної музичної творчості; систематичного вдосконалення композиторської майстерності та оновлення знань і вмінь у сфері музичних комп'ютерних технологій.

Саме музичні комп'ютерні технології є тією специфічною галуззю, яка стрімко розвивається, органічно поєднуючи новітні інформаційно-технічні досягнення з досвідом практичної музично-творчої діяльності. Тому робота музикантів (кінокомпозиторів, музичних продюсерів, звукорежисерів, звукоінженерів, звукооператорів) у сфері кіно неможлива без досконалого володіння інформаційно-комп'ютерними технологіями.

Сучасна практика роботи над музичною складовою саундтреку фільму в більшості випадків побудована на поліаспектній діяльності одного фахівця, який окрім композиторської техніки (створення оригінальної музики, компіляції та аранжування необхідного музичного матеріалу) має також володіти навичками звукорежисури та звукозапису, зведення та мастерингу тощо.

Необхідність теоретичного дослідження взаємозв'язку композиторських та інформаційно-комп'ютерних технологій у створенні музичної складової саундтреку фільму обумовила *актуальність* цієї статті.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблема застосування комп'ютерних технологій у музичному мистецтві та кіноіндустрії стала предметом наукових досліджень вітчизняних і зарубіжних музикознавців та музикантів-практиків, у працях яких: визначено роль сучасних музичних комп'ютерних технологій в музичному мистецтві (А. Бондаренко [2]; Г. Юферова [10]), сучасній композиторській практиці (І. Гайденко [4]) та професійній музичній освіті (В. Ціхуей [3]; В. Грищенко [5]; В. Луценко [7]; М. Сова [9]); проаналізовано композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа (С. Леонт'єв [6]); охарактеризовано кіно і музику як мультимедійний простір (Т. Krohn, W. Strank [12]); досліджено соціокультурний аспект розвитку алгоритмічної музики та програм з алгоритмічної композиції (G. Papadopoulos [13]; A. McLean, R. Dean [14]) та інші. Водночас, у науковій літературі ще недостатньо висвітлено інтегративний характер роботи над музичним матеріалом кінотвору, що й визначило завдання нашого дослідження.

Мета статті – науково обґрунтувати взаємозв'язок і взаємообумовленість сучасних композиторських та комп'ютерних технологій як інтегративних складових процесу створення музичного контенту фільму.

Досягнення поставленої мети передбачає вирішення таких завдань: 1) проаналізувати наукову літературу з теми та виявити

малодосліджені аспекти досліджуваної проблеми; 2) охарактеризувати роль сучасних музичних комп'ютерних технологій у композиторській практиці та визначити основний інструментарій музичного оформлення фільму; 3) виявити інтегративний характер створення музичного контенту кінотвору та сформулювати дефініцію цього процесу.

Методологія дослідження побудована на *інтегративному підході* (в обґрунтуванні взаємозв'язку композиторської техніки і комп'ютерних технологій у музичному оформленні фільму), *методах* аналізу (для з'ясування сутності окремих складових досліджуваного процесу), конкретизації (для уточнення значення ключових понять наукової роботи), синтезу й узагальнення (для визначення наукової новизни та результатів проведеного дослідження).

Виклад основного матеріалу. Теоретичне дослідження процесу музичного оформлення фільму ми здійснюємо в контексті інтегративного підходу, що уможливило розгляд музично-творчої та інформаційно-комп'ютерної складових як єдиного цілого.

Реалізацію *інтегративного підходу* у досліджуваному процесі ми вбачаємо у: поєднанні, взаємопроникненні та взаємообумовленості його складових елементів (композиторської техніки та комп'ютерних технологій); взаємовпливі означених складових, який сприяє вдосконаленню самого процесу та досягненню більш високого рівня музичної творчості у сфері кіно; координації та поліаспектності дій виконавця творчого процесу (кінокомпозитора), спрямованих на створення оригінального музичного контенту фільму.

Основу *композиторських технологій* у сфері кіно, як стверджує С. Леонт'єв, складають методи роботи композитора над музичним матеріалом фільму, в якому музика (у поєднанні з відеорядом та вербальним матеріалом) створює відповідне змістове та емоційне наповнення кінотвору. Традиційні методи створення кіномузики (аранжування, редагування тощо) щільно пов'язані з використанням комп'ютерних технологій, синтезом та звукозаписом [6, 6]. Дослідник зазначає, що при всій універсальності музичних засобів, у проєкції кожного композитора вони знаходять свою стилістичну індивідуальність і конкретне вирішення [6, 10].

Однією із сучасних композиторських технологій є електронна музика. Першою в Україні базою академічної електронної музики стала кафедра музично-інформаційних технологій, створена 1997 року в Національній

музичній академії імені П. І. Чайковського, що дало змогу вітчизняним композиторам професійно працювати з комп'ютерними програмами, реалізовувати на практиці свої творчі уміння та втілювати цікаві музичні проекти у сфері академічної електронної та електроакустичної музики. Яскравими представниками цього виду музичної творчості є відомі українські композитори І. Гайдено, А. Загайкевич, С. Луньов, І. Стецюк, К. Цепколенко та інші, твори яких відзначаються оригінальністю звукової палітри.

Характерною ознакою застосування сучасних композиторських технологій у створенні електронної (комп'ютерної) музики є новий підхід до побудови, організації структури музичного твору та визначення його параметрів, а також створення нових звучань засобами синтезу й обробки звуку, що відкриває композиторам широкий спектр звукових можливостей.

Як зазначає М. Сова, комп'ютерна музика є результатом музикування за допомогою комп'ютерної техніки, а використання цих технічних засобів під час створення музичних творів передбачає застосування певних формальних алгоритмів у процесі створення нових музичних композицій. Створення музики на комп'ютері потребує застосування алгоритмічних мов, які складаються з відповідного набору символів, синтаксичних правил і семантичних визначень. На основі використання цих мов відбувається побудова спеціальних мов програмування для створення і програвання музики, причому комп'ютер виступає своєрідним посередником у забезпеченні взаємодії музиканта та відповідного музичного матеріалу [9].

Досліджуючи композиторські технології, які активно використовуються сучасними українськими кінокомпозиторами, І. Ракунова виокремлює три основні технології електронної музики: 1) алгоритмічна композиція (композиція, створена за допомогою комп'ютера), спектральна композиція, фрактальна композиція; 2) технології синтезу звуку (різні види синтезу звуку, методи модуляційного синтезу, синтезу фізичного моделювання, формантного та фрактального синтезу тощо); 3) обробка звучання в реальному часі (різні способи обробки звуку та програмне забезпечення, що містить системи інтерактивної композиції тощо) [8, 3]. Поняття «алгоритмічна композиція» містить цілий спектр дій, які застосовують до різних параметрів композиційного процесу – від вироблення

певних закономірностей майбутнього твору на докомпозиційному етапі, генерації послідовності звуковисотностей, тривалостей, ритмічних груп – до створення за допомогою комп'ютерних програм цілком автоматизованих алгоритмічних творів (якщо йдеться про складання такої програми власне композитором) [8, 7].

Відтак, алгоритмічну композицію визначають як техніку використання алгоритмів (правил голосоведення, метроритму, архітекtonіки тощо) для створення музики. Термін «алгоритм» дослідники використовують і для опису прийомів створення музики без постійного втручання людини, тобто штучним інтелектом, шляхом упровадження випадкових процедур [14].

Залежно від характеру композиційних алгоритмів, розрізняють дві моделі алгоритмічної композиції – музика, створена комп'ютером та музика, створена за допомогою комп'ютера. Музика може вважатися створеною комп'ютером, якщо в алгоритмі програми закладена можливість самостійно робити вибір у процесі створення композиції. Залежно від результатів процесу, розрізняють алгоритми, які генерують нотний текст або послідовність MIDI (який може бути відтворений на іншому інструменті), алгоритми, які здійснюють синтез звуку (самостійно відтворюючи композицію) та алгоритми, які поєднують обидві моделі.

Дослідники алгоритмічної музики класифікують алгоритми за структурою та характером генерування даних [1; 13; 14]:

– математичні моделі (базуються на математичних рівняннях та випадкових подіях); найпоширеніший спосіб створення композицій за допомогою математики – стохастичні процеси; у стохастичних моделях музика складається як результат недетермінованих методів, а композиційний процес лише частково контролюється композитором засобом вибору можливостей випадкових подій; існує можливість відтворювати послідовності цілих чисел нотами в музичній системі 12-тонового рівномірно темперованого строю у межах 88-ми клавіш фортепіано (приміром, послідовність чисел 123456 буде озвучена як хроматична послідовність у межах тритону);

– системи, засновані на знаннях (один із способів створення композицій, що ґрунтується на вивченні естетичного коду певного музичного стилю та його використання у створенні нових аналогічних за стилем композицій); ці системи

функціонують на заздалегідь підготовленому наборі алгоритмів;

– граматики (це своєрідний набір «правил граматики» музичної мови); композиції створюють спочатку на основі музичної граматики (звуковисотної, гармонічної та метроритмічної організації музичних звуків), яку потім використовують у створенні музичних творів;

– оптимізаційні підходи (певні музичні стилі, що уможливають розгляд музики в контексті комбінаторної оптимізації відповідно до конкретної цільової функції); цільова функція – це своєрідний набір правил або ознак певного музичного стилю, які можна засвоїти у процесі комп'ютерного навчання; серед методів оптимізації – цілочисельне програмування, еволюційні методи тощо;

– еволюційні методи (методи композиції музики, засновані на генетичних алгоритмах); музика створюється засобами еволюційного процесу, через мутацію та природний відбір програма створює музичну п'єсу; інтегративна дія алгоритму вилучає невдалі варіанти та створює нові із тих, які були визнані прийнятними;

– системи, які навчаються, – це програми, які не мають жодної наперед запрограмованої інформації про музичний стиль, але самостійно її отримують із зразка, наданого користувачем; цей матеріал стає основою для музичного твору, подібного за стилем до прикладу; цей метод алгоритмічної композиції пов'язаний з алгоритмічним моделюванням стилю та комп'ютерною/машинною імпровізацією;

– гібридні системи (оскільки програми, засновані на єдиній алгоритмічній моделі, рідко досягають естетичних результатів, то алгоритми різного типу часто використовують комплексно з метою об'єднання сильних та зменшення слабких властивостей цих алгоритмів. Створення гібридних систем для композиції відкрило поле алгоритмічної композиції і створило безліч нових способів алгоритмічної побудови композицій) [1; 13; 14].

Застосування алгоритмічної композиції обумовлене спробою композиторів максимально точно відтворити в музичному творі власну оригінальну ідею, розробити унікальний тип композиції, її структуру та елементи музичної мови.

У цьому процесі актуальним є застосування штучного інтелекту – *ШІ* (англ. *AI* – *artificial intelligence*), що виявилось фантастичним доповненням до сфери виробництва музики та створення музичного контенту кінотвору.

Основна ідея використання музичного генератора штучного інтелекту для створення музики полягає в тому, що велика кількість звукових змінних стискається до їх меншої кількості. Оскільки секунда аудіо містить 44 100 змінних, то онлайн-автоматизований музичний генератор створює музику з меншою кількістю змінних, перш ніж повернутися до вихідних змінних. Генератори музики *AI* використовують різноманітні вихідні матеріали, які платформа аналізує, щоб генерувати різноманітні тексти, темпи та музику, яка містить звуки різних музичних інструментів [11]. До найкращих інструментів для створення музики за допомогою штучного інтелекту відносять: *LANDR* – інструмент для створення та мастерингу музики на основі штучного інтелекту, який дозволяє користувачам надсилати свої музичні зразки та створювати професійну версію своєї мелодії; *Amadeus Code* (Код Амадея) – інструмент на базі iOS (мобільної операційної системи від Apple, розробленої спочатку для *iPhone*, а згодом вдосконаленої для використання на *iPad*) дозволяє швидко створювати нові мелодії, а створену музику можна перенести на вибрану DAW у вигляді аудіо- та MIDI-файлів для подальшого творчого розвитку; *Amper* – хмарна платформа, яка дозволяє легко створювати дивовижні саундтреки для відеоігор та фільмів; з її допомогою можна складати музику для різних жанрів; преміум-версія цієї програми надає додаткові можливості та дозволяє насолоджуватися створеним музичним контентом; *Екстрем Музика* – онлайн-генератор музики зі штучним інтелектом, що має простий для користування інтерфейс та великий вибір сцен, емоцій і жанрів; завантаживши відео, можна створити музику і вибрати стиль після завершення процедури реєстрації та членства; *AIVA* (Айва) має великий досвід у створенні емоційних саундтреків до рекламних роликів, відеоігор та фільмів; дозволяє створювати музику без необхідності проходження процесу ліцензування; *Atlas* – платформа, розроблена новозеландською фірмою *Algonaut*, що займається програмним забезпеченням; допомагає організувати музичні зразки залежно від характеру та стилю; з *Atlas* можна швидко й легко створювати ударні установки; *OpenAI MuseNet* – новий онлайн-інструмент для створення музики зі штучним інтелектом з використанням до десяти різних інструментів у п'ятнадцятьох різних стилях; може імітувати стилі композиторів-класиків та сучасних виконавців; *HumTap* (Хамтап) – технологія на основі штучного інтелекту, що дозволяє створювати музику студійної якості в

телефоні, використовуючи природні голоси людей; просте наспівування мелодії запускає програму для створення пісні у супроводі кількох інструментів; *Soundraw.io* – один із найкращих музичних генераторів ШІ, дозволяє скомпонувати пісню за допомогою фраз, створених штучним інтелектом, та без зусиль створювати нову музику; функція налаштування цієї платформи дозволяє імпровізувати на одному музичному творі необмежено довго; *Chrome Song Maker* – ця платформа не є суто музичним генератором штучного інтелекту, але вона дозволяє будь-кому, включаючи новачків, створювати власний музичний твір, не знаючи нотної грамоти [11].

Незважаючи на те, що штучний інтелект все ширше впроваджується у сфері музики й кіно, все ж музична індустрія використовує штучний інтелект як додатковий інструмент, який не може замінити людину-митця (оскільки не враховує людських емоцій), але може допомогти музикантам-аматорам отримувати задоволення від творчості.

В. Луценко зазначає, що застосування комп'ютера у творчій роботі музиканта уможливорює: аранжування, запис, редакцію і друк партитур; запис, редагування та подальше виконання партитур за допомогою звукових карт або зовнішніх синтезаторів, підключених за допомогою інтерфейсу MIDI; оцифровку звуків і шумів, що мають різну природу, подальшу їх обробку та перетворення за допомогою програм секвенсорів; гармонізацію готової мелодії із застосуванням обраних музичних стилів та можливість їх редагування аж до винаходу власних стилів; керування звучанням електронних інструментів шляхом уведення виразних параметрів до початку виконання; запис партій акустичних інструментів і голосового супроводу в цифровому форматі з наступним їх збереженням та обробкою у програмах-редакторах звуку; запис звукових компакт-дисків тощо [7, 82].

Здійснення означених видів музично-творчої роботи передбачає володіння такими програмами, як FL Studio, Logic Pro, Cubase, Studio One, Ableton Live, Pro Tools, GarageBand, Adobe Audition, Cakewalk by BandLab, Reason, Steinberg Nuendo, REAPER, Bitwig Studio, PreSonus Studio One, Sound Forge, Harrison Mixbus, Audio Thing, Soundtoys, Audiokinetic Wwise, Renoise. Вибір кінокомпозитором певних програм для створення музичного контенту фільму залежить від загальних завдань звукового оформлення кінострічки, потужності й технічної оснащеності комп'ютера, здатності

реалізувати власний композиторський задум за допомогою сучасних комп'ютерних технологій.

Отже, створення музичного контенту фільму базується на інтеграції композиторської творчості (створення оригінальної музики відповідно до загальної художньої концепції кінотвору з дотриманням принципів композиції та формотворення, жанрових та стилевих особливостей; знання специфіки різних видів музичного виконавства та її реалізація у створенні партитури; художньо доцільне застосування музично-виражальних засобів тощо) та вміння застосовувати комп'ютерні технології (програмне забезпечення, що містить системи інтерактивної композиції; використання комп'ютерних програм для створення електронної партитури, запису й обробки музичного матеріалу). Таке тлумачення досліджуваного процесу визначило наукову новизну цієї статті.

Наукова новизна нашого дослідження полягає в тому, що створення музичного контенту кінотвору ми розглядаємо як *інтегративний процес*, який забезпечує: 1) поєднання і взаємопроникнення композиторської техніки з музичними комп'ютерними технологіями, що здійснюється одним фахівцем і спрямований на створення якісного музичного контенту кінотвору; 2) конструювання музичного матеріалу у взаємозв'язку із загальною драматургією та візуальним рядом фільму, що відповідає сучасним критеріям щодо смислового наповнення та якості звуку (його технічних і художньо-естетичних характеристик).

Висновки. Узагальнюючи результати проведеного наукового дослідження, можемо констатувати, що: 1) створення музичного контенту фільму є інтегративним процесом, у якому органічно поєднуються музично-творча і технологічна складові; 2) музично-творча робота над саундтреком фільму полягає у володінні композиторською технікою, що забезпечує створення оригінальної авторської музики, компіляцію та аранжування необхідного музичного матеріалу відповідно до загальної концепції та драматургії кінотвору; 3) сучасні музичні комп'ютерні технології є необхідним для музичного оформлення фільму інструментарієм, застосування якого забезпечує створення цифрових фонограм, аранжувань та оригінальних композицій, полегшує процес створення та коригування партитури в реальному часі, уможливорює імітацію різних музичних стилів.

## Література

1. Алгоритмічна композиція (дата публікації: 07.03.2021). URL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/Алгоритмічна\\_композиція](https://uk.wikipedia.org/wiki/Алгоритмічна_композиція) (дата звернення: 10.11.2023).
2. Бондаренко А. І. Сучасне музичне мистецтво і комп'ютерні програми. Київ : Ліра-К, 2022. 284 с.
3. Ван Ціхуей. Сучасні музично-комп'ютерні технології: суть, роль та значення в сучасній професійній музичній освіті. *Теорія та методика навчання та виховання*. 2019. № 47. С. 9–16. DOI: 10.34142/23128046.2019.47.01.
4. Гайденко І. А. Роль музичних комп'ютерних технологій у сучасній композиторській практиці : дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Харків, 2005. 187 с.
5. Композиція та комп'ютерне аранжування : метод. рекомендації до практичних занять для здобувачів освітнього ступеня «Бакалавр» спеціальності 025 «Музичне мистецтво» / розроб. В. І. Грищенко. Київ : НАКККиМ, 2020. 16 с.
6. Леонтьев С. А. Композиторські технології в музичній практиці американського ігрового кінематографа : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Київ, 2019. 15 с.
7. Луценко В. Музично-комп'ютерні технології у професійній діяльності майбутнього вчителя музики. *Молодь і ринок*. 2011. № 7 (78). С. 81–84.
8. Ракунова І. М. Нові композиторські технології (на прикладі творчості Алли Загайкевич) : автореф. дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Київ, 2008. 16 с.
9. Сова М. О. Музичні комп'ютерні технології як інструментарій сучасного освітнього процесу. *Науковий часопис НПУ імені М. П. Драгоманова*. Серія 16: Творча особистість учителя: проблеми теорії і практики. Вип. 16. Київ, 2012. С. 129–133.
10. Юферова Г. В. Музичні комп'ютерні технології в комунікаційних процесах у сучасній українській музиці : дис. ... канд. мистецтвознавства. 17.00.03. Київ–Суми, 2021. 255 с.
11. 10 найкращих інструментів штучного інтелекту для створення музики із зразків (дата публікації: 14.05.2023). URL : <https://hashdork.com/uk/a-i-tools-to-generate-music-from-samples/> (дата звернення: 04.11.2023).
12. Film und Musik als multimedialer Raum / Hrsg. von Tarek Krohn, Willem Strank. Marburg: Schüren, 2012. 238 s.
13. Papadopoulos G., Wiggins G. AI Methods for Algorithmic Composition: A Survey, a Critical View and Future Prospects. *Proceedings from the AISB'99 Symposium on Musical Creativity*. Edinburgh, Scotland. 1999. P. 110–117.
14. The Oxford Handbook of Algorithmic Music / Edited by Alex McLean & Roger T. Dean. *Series: Oxford Handbooks*. New York, NY: Oxford University Press, 2018. 710 p.

## References

1. Algorithmic composition (publication date: 07.03.2021). URL : [https://uk.wikipedia.org/wiki/Алгоритмічна\\_композиція](https://uk.wikipedia.org/wiki/Алгоритмічна_композиція) [in Ukrainian].
2. Bondarenko, A. I. (2022). Modern musical art and computer programmes. Kyiv: Lira-K [in Ukrainian].
3. Wang, Tsihuei. (2019). Modern music and computer technologies: the essence, role and importance in modern professional music education. *Theory and methods of education and upbringing*, 47, 9–16. DOI: 10.34142/23128046.2019.47.01 [in Ukrainian].
4. Haidenko, I. A. (2005). The role of musical computer technologies in modern composer's practice: PhD in Art History. 17.00.03. Kharkiv [in Ukrainian].
5. Composition and computer arrangement (2020): methodical recommendations for practical classes for applicants for the educational degree "Bachelor" specialty 025 "Musical Art" / by. V. I. Hryshchenko. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
6. Leontiev, S. A. (2019). Composer's Technologies in the Musical Practice of American Feature Cinema: PhD abstract in Art History. 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
7. Lutsenko, V. (2011). Music and computer technologies in the professional activity of the future music teacher. *Youth and the market*, 7(78), 81–84 [in Ukrainian].
8. Rakunova, I. M. (2008). New compositional technologies (on the example of Alla Zagaykevich's works): PhD abstract in Arts History. 17.00.03. Kyiv [in Ukrainian].
9. Sova, M. O. (2012). Music computer technologies as a toolkit of the modern educational process. *Scientific Journal of the Drahomanov National Pedagogical University*. Series 16: Creative personality of the teacher: problems of theory and practice, 16, 129–133 [in Ukrainian].
10. Yuferova, G. V. (2021). Musical computer technologies in communication processes in contemporary Ukrainian music: PhD in Art History. 17.00.03. Kyiv–Sumy [in Ukrainian].
11. 10 best AI tools for creating music from samples (publication date: 14.05.2023). URL : <https://hashdork.com/uk/a-i-tools-to-generate-music-from-samples/> [in Ukrainian].
12. Film und Musik als multimedialer Raum (2012) / Hrsg. von Tarek Krohn, Willem Strank. Marburg: Schüren. 238 s. [in German].
13. Papadopoulos, George; Wiggins, Geraint (1999). AI Methods for Algorithmic Composition: A Survey, a Critical View and Future Prospects. *Proceedings from the AISB'99 Symposium on Musical Creativity*. Edinburgh, Scotland. 110–117 [in English].
14. The Oxford Handbook of Algorithmic Music (2018) / Edited by Alex McLean & Roger T. Dean. *Series: Oxford Handbooks*. New York, NY: Oxford University Press [in English].

Стаття надійшла до редакції 27.09.2023  
Отримано після доопрацювання 02.11.2023  
Прийнято до друку 10.11.2023

УДК 782+784.5 «16/17»

**Цитування:**

Табуліна О. Б. Серената як музично-драматичний твір «з нагоди»: історичний шлях та жанрова специфіка. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 161–167.

**Табуліна Ольга Борисівна,**  
аспірантка Національної академії керівних  
кадрів культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0003-4821-1854>  
[super.tab@ukr.net](mailto:super.tab@ukr.net)

Tabulina O. (2023). Serenata as a Musical-Dramatic Work “on Occasion”: Historical Path and Genre Specificity. *Mystetstvoznavchi zapysky: zb. nauk. pr.*, 44, 161–167 [in Ukrainian].

### СЕРЕНАТА ЯК МУЗИЧНО-ДРАМАТИЧНИЙ ТВІР «З НАГОДИ»: ІСТОРИЧНИЙ ШЛЯХ ТА ЖАНРОВА СПЕЦИФІКА

**Мета роботи.** У дослідженні виявлено специфічні риси серенати як музично-драматичного твору «з нагоди» та прослідковано її історичний шлях. **Методологія** ґрунтується на поєднанні історико-культурного підходу та аналітичного методу, що дозволив показати жанр серенати в його історичній динаміці, з’ясувати особливості лібрето та музики. **Наукова новизна** роботи полягає в тому, що **вперше було охарактеризовано** серенату як музично-драматичний твір «з нагоди», що побутував в європейському культурному просторі з середини XVII до кінця XVIII століття, у жанрових категоріях та висвітлено основні віхи її історичного шляху. **Висновки.** Історія серенати розпочинається у середині XVII століття та завершується на межі XVIII–XIX століть. До цього жанру зверталися провідні композитори доби бароко (Дж. Б. Бонончіні, А. Вівальді, А. Скарлатті, А. Страделла та ін.) та класицизму (К. В. Глюк, Й. Гайдн, В. А. Моцарт та ін.). У манускриптах музично-театральні твори «з нагоди» XVII–XVIII століть мали різні назви, однак найбільш семантично навантаженою є серената. Серената має багато спільних рис з кантатою й оперою, однак її специфіка дозволяє розглядати серенату як окремий жанр. Жанротворчими рисами серенати є написання «з нагоди»; алегоричне лібрето як інструмент прославлення замовника; фінальний речитатив або окремо виписана частина («*licenza*»), в яких міститься прославлення адресата; виконання в приватному «закритому» просторі; сюжетність, але без розвиненої драматичної дії; використання декорацій та костюмів; розширена, на відміну від кантати, структура та виконавський склад.

**Ключові слова:** бароко, класицизм, серената як музично-драматичний твір «з нагоди», аристократичне середовище, опера, кантата, музичний жанр, лібрето.

*Tabulina Olga, Postgraduate Student of the Department of Vocal Art, National Academy of Culture and Arts Management*

#### **Serenata as a Musical-Dramatic Work “on Occasion”: Historical Path and Genre Specificity**

**The purpose of the research.** The study reveals the specific features of the serenata as a musical-dramatic work “on occasion” and its historical path. **The methodology** is based on a combination of a historical-cultural approach and an analytical method, which made it possible to show the serenata genre in its historical dynamics and to clarify the features of the libretto and music. **The scientific novelty** of the work lies in the fact that for the first time the serenata was characterised as a musical-dramatic work “on occasion”, which existed in the European cultural space from the middle of the 17th to the end of the 18th century, in genre categories and the main milestones of its historical path were highlighted. **Conclusions.** The history of serenata begins in the middle of the 17th century and ends at the turn of the 18<sup>th</sup> – 19th centuries. Leading composers of the Baroque era (G. B. Bononcini, A. Vivaldi, A. Scarlatti, A. Stradella) and classicism (K. W. Gluck, J. Haydn, W. A. Mozart, and others) turned to this genre. In manuscripts, musical-theatrical works “on occasion” of the 17th–18th centuries had different names, but the most semantically loaded is the serenata. Serenata has many similarities with cantata and opera, but its specificity allows us to consider serenata as a separate genre. The genre-creative features of the serenata are writing “on occasion”; allegorical libretto as a tool for glorifying the customer; the final recitative or a separately written part (“*licenza*”), which contains the glorification of the addressee; performance in a private “closed” space; plot, but without developed dramatic action; use of scenery and costumes; expanded, in contrast to the cantata, structure and performing composition.

**Keywords:** baroque, classicism, serenata as a musical-dramatic work “on occasion”, aristocratic milieu, opera, cantata, musical genre, libretto.

Актуальність теми дослідження. Інтерес до барокової музики підіймає питання історичної поінформованості виконавців, що, окрім спеціальних навичок, необхідних при інтерпретації, передбачає й інтелектуальну обізнаність, зокрема ретельне дослідження історичних контекстів написання тих чи інших творів. Занурення у вищезазначену проблематику відкриває шлях до вивчення маловідомих або зовсім недосліджених мистецьких творів різних жанрів, одним з яких є барокова серената, яка тривалий час залишалася у тіні через схожість з оперою та кантатою. Це прикривало непорозуміння склалося через короткий життєвий шлях жанру, який виникає в середині XVII століття та активно розвивається, але в силу історичних причин після Французької революції 1789 року виходить з ужитку і зникає. Серенати – вишукані аристократичні дійства, створені з тієї чи іншої нагоди – оповідають нам про важливі політичні та суспільно значимі події. Дослідження творів серенатного типу дозволить розкрити історичні реалії, пов'язані з місцем музики в аристократичному середовищі доби бароко й класицизму, охарактеризувати творчість та відстежити місце видатних старовинних майстрів в соціумі й на музичному Олімпі, отримати уявлення про дипломатичну функцію роль музики у суспільстві XVII–XVIII століть.

Аналіз досліджень і публікацій. Найважливішими джерелами дослідження жанру серенати постають манускрипти барокових майстрів, завдяки яким, окрім цінного музичного матеріалу, часто відкриваються подробиці виконання творів «з нагоди»: привід, присвячення, дата і місце проведення, а іноді, як у випадку з твором А. Кальдари [6], навіть склад прем'єрних співаків-солістів. Іншим важливим джерелом стають рукописи лібретистів, з яких, в свою чергу, можна почерпнути необхідні для жанрового виокремлення серенати подробиці. За відсутністю нотного матеріалу, такими є, наприклад, лібрето А. Амалтео [3; 4], який у співавторстві з А. Берталі створив декілька урочистих свят для привітання Габсбургів з приводу весілля, днів народжень та іменин імператора. Наступні цінні джерела інформації – праці відомих зарубіжних істориків-музикознавців: Г. Аберта [2], який присвятив свою монографію життю та творчості В. А. Моцарта; відомого вівальдіста М. Талбота [10; 11], завдяки якому маємо дослідження про дипломатичну місію серенати у Венеції, а також термінологічне пояснення

щодо цього жанру; Е. Веллеса [12], який дослідив історію опери XVII століття. В українській музикознавчій науці цікавий фактаж та реконструкцією подій навколо створення серенати Й. А. Гассе «Марк Антоній і Клеопатра» здійснила Н. Сікорська [1].

Мета дослідження – виявити специфічні риси серенати як музично-драматичного твору «з нагоди», який побутував в європейському культурному просторі з середини XVII до кінця XVIII століття, та прослідкувати її історичний шлях.

Виклад основного матеріалу. У добу бароко з'являється велика кількість нових музичних жанрів. Спроба передачі людських емоцій через слово привели до появи опери, яка, в свою чергу, сприяла народженню парадраматичних жанрів – сакральної ораторії, світської кантати та урочистої серенати. Останню сміливо можна вважати найпопулярнішою аристократичною розвагою у XVII–XVIII століттях завдяки її головній ідеї – принесення музичного дарунку з прославленням адресатів. В той час як опера була доступна широкому загалу і розраховувалася на театральні приміщення, серената, попри свідчення про пишні вуличні святкування з різноманітних урочистих нагод, згодом виокремилася у привілейований вид мистецтва, виконання якого часто передбачалося у вузькому колі елітарного прошарку суспільства.

Тривалий час термін «серената» («serenata») мав хибне тлумачення. Вважалося, що походження слова бере початок від італійського «sera» («вечір») і аналогічно «mattinata» («ранкова пісня», від італ. «mattina» – ранок) вказує на часовий аспект виконання. Однак відомий вівальдіст М. Талбот [10] звернув на це увагу і зазначив, що термін «серената» необхідно трактувати від італійського слова «sereno» («чистий», «ясний»). І, дійсно, якщо ретельно розібратися в словотворенні, стає очевидним, що побудова прикметників від іменників має зберігати корінь, і якщо б малася на увазі «вечірня пісня», назва виглядала б як «serata». Треба відмітити, що термін «серената» найчастіше зустрічається в манускриптах неаполітанських авторів. Вочевидь, це пов'язано з комфортними погодними умовами та м'яким кліматом місцевості. Таким чином, передбачаючи проведення вистав на відкритому просторі, формувалася й підгрунття до його жанрової дефініції.

Термін, як і жанр, мають італійське коріння. Слово «серената» зустрічається в

італійській поезії ще за часів куртуазного мистецтва трубадурів, однак любовна ода під балконом коханої з часом перетворюється на сценічну урочисту кантату «з нагоди», адресовану впливовій людині. Перші масштабні засвідчені композиції з алегоричними сюжетами та театралізованою дією з'являються у середині XVII століття. Чималу кількість творів «з нагоди» знаходимо у веронця А. Берталі, який творив при дворі Габсбургів у Відні. На жаль, більшість його композицій не дійшла до наших часів, однак назви творів, що передбачають алегорично-міфологічні сюжети, враховуючи приводи, для яких вони були написані, а також місця проведення цих дійств, свідчать про риси, притаманні драматичній серенаті. Такою, наприклад, є кантата А. Берталі «Donna Real» («Королівська дружина»). Попри відсутність нотного матеріалу та лібрето, відомо, що твір був написаний на замовлення до весілля Фердинанда II та інфанти Марії Анни Іспанської. Склад виконавців передбачав чотирьох співаків-солістів та таку ж кількість інструментів. Прем'єра відбулася у Відні в придворному театрі 1631 року. Інший урочистий твір зі схожими характеристиками – «La Magia delusa» («Розчарована магія») – було замовлено 1660 року ерцгерцогом Леопольдом Вільгельмом на честь дня народження імператора Леопольда I. Завдяки лібрето А. Амальтео [4], що зберіглося, можна констатувати алегоричний сюжет твору, зазначеного автором як «introduzione drammatica musicale» («музично-драматична інтродукція»), виявити кількість персонажів та знайти надзвичайно важливий для жанрової ідентифікації фінальний речитатив з прославленнями адресата. Інше лібрето А. Амальтео дозволяє дослідити урочистий твір «Gli amori d'Apollo con Clizia» («Любов Аполлона та Клітії»), написаний 1661 року у співавторстві з А. Берталі, що також був присвячений Леопольду I [3].

Безпосередньо на Апеннінах ранні серенати знаходимо у Флоренції та в Римі. Флорентійська композиція «Io son la primavera» («Я – Весна»), інтитулована як серената, була створена 1662 року з нагоди народження Козімо III Медичі, принца Тосканського. Навколо її авторства й досі тривають дискусії. Часто твір приписують Антоніо Честі, натомість деякі вчені, зокрема Е. Веллес [12], аналізуючи стилістику написання твору, припускає, що автором серенати може бути його племінник, менш «розкручений» композитор Реміджіо Честі.

Римська серената своїм прогресом зобов'язана аркадській академії, покровителям мистецтв та видатним майстрам А. Страделла, Е. Бернабеї, Б. Паскуїні, А. Скарлатті та Дж. Б. Бонончіні. Поступово серената викристалізовується в більш компактну (в порівнянні з оперою) композицію на одну-дві дії, яка виконується на приватних аристократичних вечірках та стає елітарною формою розваг вищого прошарку суспільства.

Географія поширення творів з нагоди охоплює великі апеннінські музичні центри – Рим, Флоренцію, Палермо, Венецію, іспанський Неаполь, а з активним розвитком музичного мистецтва та міграцією музикантів з півострову розповсюджується в прилеглі території. Серенати з'являються при дворах іспанських та португальських монархів, в германських князівствах, британських островах. На європейському просторі лише Франція, де завдяки королю Людовіку XIV було створено власну імперію зі своїм етикетом та стилем, своїм особистим помпезним жанром – оперою-балетом, залишалась осторонь цієї гонитви за блиском, багатством та могутністю монархів, кардиналів, послів й інших аристократів, всіяко протівлячись італійській культурній експансії.

Серената виконувала не тільки декоративно-розважальну функцію, але несла в собі важливу дипломатичну місію. Якщо звернути увагу на місця проведення серенат, можна помітити, що, окрім палаців і приватних театрів, вистави часто виконувалися у посольствах. Яскравим прикладом серенат-дипломатів постають дві композиції А. Вівальді – «Gloria e Imeneo» («Глорія та Гіменей») та «La Senna festeggiante» («La Senna festeggiante»), присвячені французькому королю Людовіку XV. М. Талбот [11] вважає, що обидві серенати були створені маестро за замовленням графа Жака-Венсана Ланге де Жержі. Дипломат був направлений до Венеції французьким урядом після тривалої перерви у взаємовідносинах між двома державами. Кожного року посол святкував день покровителя Франції Святого Людовіка, одночасно вшановуючи і його тезку – свого короля. Розкішні вечірки потребували вишуканого музичного супроводу, для чого і був запрошений А. Вівальді. Першим замовленням від Жержі стала серената «La Gloria e Imeneo» (RV 687), написана на честь укладення шлюбу між Людовіком XV та польською принцесою Марією Лещинською,

прем'єра якої відбулася ввечері 12 вересня 1725 року в саду Французького Палацу. Рік потому А. Вівальді закріпив свій успіх, представивши високопоставленій публіці серенату «La Sena festeggiante» (RV 693). На жаль, через відсутність важливого епізоду, а саме фінального речитативу, в якому зазвичай міститься інформація від лібретистів щодо нагоди замовлення урочистого твору, привід написання цієї серенати наразі невідомий.

Інша примітна, майже детективна дипломатична історія спостерігається навколо прем'єри серенати Й. А. Гассе «Antonio e Cleopatra» («Марк Антоній та Клеопатра»), що була написана та поставлена 1725 року в Неаполі. Н. Сікорська [1] проливає світло на цікаві обставини виконання твору. Вона припускає, що аристократія в особах лібретиста Ф. Річарді та замовника серенати К. Карміньяно могла готувати таємну зустріч в мастку останнього з особами, в чиїх інтересах було повернення Сицилії та Неаполя під іспанську корону. Щоб відвернути увагу від справжнього мотиву прийому гостей, молодому чужинцю, композитору Й. А. Гассе була замовлена серената, а для її презентації запрошені модні співаки – флорентійка Вітторія Тезі та неаполітанець-кастрат Фарінееллі. Серената пройшла з гучним успіхом і сприяла кар'єрам всіх учасників, і нічого не видало небезпечного політичного підтексту цього зборища, окрім останнього речитативу, в якому лібретист вміло закодував наміри змовників.

Розвиток жанру серенати не обмежується бароко, вона залишається популярною і в добу класицизму. Зразки цього жанру знаходимо у видатних композиторів-класиків – Й. К. Баха, К. В. Глюка, Й. Гайдна і геніального В. А. Моцарта. Й. К. Бах, на відміну від свого батька Й. С. Баха, світські твори якого створені на німецькі лібрето, дотримувався італійських традицій. Його міфологічний «L'Endimione» («Ендиміон») [5] на лібрето маститого П. Метастазіо, що був створений 1772 року і пролунав в лондонському королівському театрі, відповідає серенатним стандартам і, попри місце проведення, зазначається як *serenata*. Для святкування подвійного весілля баварського курфюрста та саксонського наслідного принца з сестрами один одного К. В. Глюк 1747 року створює твір «Le nozze d'Ercole e d'Ebe» («Весілля Геркулеса та Геби») [9]. Хоча він зазначений як «*dramma per musica*», відсилаючи до жанру опери, однак структурою, призначенням, сюжетністю,

кількістю виконавців, місцем проведення та фінальною частиною («*licenza*»), в якій прославляються винуватці події, вказує на приналежність твору до жанру серенати. Інший твір К. В. Глюка – «La contesa dei Numi» («Змагання богів») [8], позначений на титульному листі манускрипту як серената, був виконаний 1749 року в Копенгагені. У Й. Гайдна знаходимо театралізоване весільне свято («*festa teatrale*») «Акід» («*Acide*»), що було написане 1763 року.

В масштабній спадщині В. А. Моцарта також знайшлося місце творам «з нагоди». Алегоричне театралізоване свято «*Ascanio in Alba*» («Асканій в Альбі», К. 111) було замовлене юному композитору, коли йому було лише п'ятнадцять років, самою імператоркою Марією Терезією з нагоди весілля ерцгерцога Фердинанда з принцесою Марією Беатріче Річардою д'Есте. Прем'єра серенати відбулася 17 жовтня 1771 року у Королівському Герцогському театрі в Мілані (Teatro Regio Ducale) і, як зазначає Г. Аберт [2], пройшла з виключним тріумфом. Друге урочисте дійство, зазначене як драматична серената (*serenata drammatica*), – «*Il sogno di Scipione*» («Сон Сципіона», К. 126) на лібрето П. Метастазіо, було написане В. А. Моцартом до ювілея його тодішнього покровителя – принца-архієпископа Зальцбургського Сигізмунда фон Шраттенбаха. Але, так і не встигнувши насолодитися святом та його солодким музичним супроводом, архієпископ віддав богові душу. Після його смерті В. А. Моцарт, намагаючись сподобатися наступнику Шраттенбаха, графу Ієронімо фон Колоредо, переробив твір. І хоча 1 травня 1772 року в Архієпископському палаці в Зальцбурзі прозвучали фрагменти серенати, їй так і не судилося виконати своє призначення і бути виконаною як цілісна композиція. Останній твір у жанрі серенати – «*Il Re pastore*» («Король-пастух», К. 208) – В. А. Моцарт також написав на текст П. Метастазіо. Композиція була створена 1775 року з нагоди візиту до Зальцбурга ерцгерцога Максиміліана Франциска Австрійського, молодшого сина Марії Терезії. Прем'єра вистави відбулася в лицарському залі театру-резиденції у палаці архієпископа графа Ієронімо фон Колоредо.

Відлуння колись пишної та привілейованої аристократичної розваги все рідше, але ще подекуди трапляються в творчості окремих композиторів. Останні твори з нагоди після 1780-х років знаходимо у Дж. Паїзієлло: «*Alcide al bivio*» («Алкід на роздоріжжі», 1780), «*Il mondo della luna*»

(«Світ місяця», 1783), «Giunone Lucina» («Юнона Люцина», 1787), «La Daunia felice» («Щаслива Даунія», 1797). Найпізніша виявлена серената «Gli orti esperidi» («Сади гесперід»), належить перу П. Ваначчі. Вона написана на лібрето П. Метастазіо і була виконана в липні 1802 року в Пізі.

Попри відмінності творів «з нагоди» від споріднених опери та кантати, а також на наявність спільних рис, які дозволяють ідентифікувати серенату як окремий жанр, перепоною жанрової ідентифікації часто стають позначення авторів в манускриптах. Численна кількість композицій серенатного типу, що створювалась з другої половини XVII до кінця XVIII століття, в партитурах композиторів та текстах лібретистів мають різні жанрові дефініції. Окрім назв «серената» та «кантата», яким часто позначали все, що передбачало спів – сольний чи ансамблевий, урочисті твори з подібною музичною структурою, кількістю виконавців, просторо-часовими обставинами виконання, фактом замовлення та сюжетністю, барокові майстри могли називати по-різному. Іноді у назві композитори залишають нам підказку з приводу обставин виконання твору.

Назвемо найпоширеніші назви, які трапляються в нотних та поетичних текстах. Серед них: «operetta» («маленька опера») – «Цирцея» А. Страделли («La Circe», operetta a tre 1668, fatta a Roma dalla Olimpia Aldobrandini di Rossano al cardinale Cosimo Medici, Frascati); «componimento musicale» («музичний супровід») – «Доброчинність в коханні» А. Скарлатті («La virtù negl' amori», per l'elezione di Papa Innocenzo XIII, libretto di G. Lemer, novembre 1721, Roma, Palazzo Cesarini, Ambasciata portoghese o Teatro Capranica); «epitalmio musicale» («музична епіталама») – «Розчарований рибалка» Дж. Ф. Поллароло («Il pescatore disingannato» per le felicissime nozze di Sig. Carlo Lodovico di Colloredo e Donna Leonora Marchesa Gonsaga, libretto anonimus, Settembre 1721, Venezia); «favoletta drammatica» («невелика драматична казка») – «Фетіда» Т. Карапелли («Teti» da cantarsi per serenata in occasione delle nozze tra Francesco Maria Spinelli, principe della Scalea con D. Rosa Pignatelli, de' duchi di Monteleone, Napoli, 1714); «trattenimento per musica» («музична розвага») – «Квітка героїнь» Дж. Б. Бонончіні («Il fiore delle eroine» per il giorno del Gloriosissimo nome di Amalia Wilhelmina Regina de' Romani, 1704); «poemetto drammatico» («невелика драматична поема») – «Протей на Рейні» Дж. Б. Бонончіні («Proteo

sul Reno» nel giorno del Gloriosissimo nome della S. R. Maesta di Giuseppe Primo, Vienna, Hoftheater); «festa per musica» («музичне свято») – «Повернення Юлія Цезаря, переможця Мавританії» Дж. Б. Бонончіні («Il ritorno di Giulio Cesare vincitore della Mauritania» nel felicissimo ritorno di S. R. Maesta di Giuseppe Primo, Re de' Romani dal conquisto dell'importantissima piazza di Landau, Vienna Hoftheater, 1704); «allegoria scenica» («сценічна алегорія») – «Триумф орла та лілії» А. М. Бонончіні («Il Trionfo dell' aquila e del giglio» per le nozze di Francesco d'Este, duca di Modena e Reggio e Carlotta Aglaia di Borbone, principessa d'Orléans, 1720); «scherzo festivo» («святковий жарт») – «Німфи Партенопі» Д. Каппі («Ninfe di Partenope» per il compleanno dell'Imperatrice, 28 agosto 1720, Napoli, Palazzo Reale); «applauso poetico per musica» («поетичні оплески на музиці») – «Змагання чеснот» М. А. Дзіані («Le gare dei beni», 25 luglio 1700, Vienna, Giardino della Favorita); «festa teatrale» («театралізоване свято») – «Доля монархії» Й. Й. Фукса («Il Fato monarchio», uno atto e licenza, 6 marzo 1700, Vienna, Teatro di Corte); «servizio di camera» («камерне служіння») – «Змагання богів» А. Кальдари («La Contesa de' Numi» per il gloriosissimo Natalizio della Sac. Ces. Catt. Real Maesta di Carlo VI Imperador de' romani sempre Augusto, libr. Di Giuseppe Prescimono, Praga 1723); «azione teatrale» («театралізоване дієство») – «Народження Юпітера» Й. А. Гасце («Il natal di Giove», un atto rappresentato nel real castello di Sant' Uberto per commando della Maesta della Regina, 7 ottobre 1749, Hubertusburg).

Розглядаючи величезну кількість композицій «з нагоди», можна побачити, що часто, попри проведення вистави на відкритому просторі, композитори могли не називати твір серенатою (наприклад, «Змагання чеснот» М. А. Дзіані), і навпаки, знайти зразки, які проходили у приватних театрах, але визначалися як серенати (наприклад, «Ендіміон» Й. К. Баха). Тож постає питання: якщо урочистий твір має всі жанрові ознаки, притаманні серенаті, але не передбачає виконання просто неба або по іншому зазначений в партитурі, чи можна вважати його серенатою? З огляду на функціонально-структурний аналіз численних манускриптів та враховуючи їх жанрові характеристики, очевидно, відповідь має бути ствердною.

Підсумовуючи огляд лібрето та партитур, можна виокремити жанрові ознаки

серенати. Низка з них пов'язана призначенням твору та умовами його виконання, низка – з музичними та театральними характеристиками. Першою і головною її відмінністю від опери та кантати є факт замовлення «з нагоди» та ідея музичного дарунка. Другою ознакою, яка розрізняє серенати від опери і кантати – алегоричні лібрето, часто з посиланням на міфологічні (античні) та історичні сюжети, при цьому алегорія спрямована на адресата і стає інструментом його прославлення. Третьою ознакою, яка пов'язана з попередньою, що є своєрідною візитівкою жанру – фінальний речитатив або окремо виписана частина («*licenza*»), в яких містяться прославлення адресата або адресатів. Четверта ознака – проведення дійства в приватному («закритому») просторі – на відкритому повітрі або в приватному театрі. Інші ознаки є театральними та музичними, вони вказують на відмінність серенати від опери та кантати. Серената має сюжет, менш розвинений, ніж в опері, але більш розлогий та деталізований, ніж в кантаті; вона передбачає використання декорацій та костюмів. Щодо музичної будови, то серената має більш розширену структуру, ніж кантата (вона відкривається вступною сінфонією на зразок увертюри і складається з однієї-двох частин), та більшу кількість виконавців.

На жаль, на відміну від близьких до неї опери та кантати, серенаті не судилося дожити до наших часів. Незважаючи на свою популярність в першій половині та середині XVIII століття, ідеї Просвітництва призводять до занепаду аристократії, і, як наслідок, до відмирання одного з найулюбленіших її дітищ – серенати. Але враховуючи численну кількість творів «з нагоди», історичну та музичну цінність, жанр серенати впевнено заслуговує на повернення в науковий та культурний простір.

Наукова новизна роботи полягає в тому, що вперше було охарактеризовано серенату як музично-драматичний твір «з нагоди», що побутував в європейському культурному просторі з середини XVII до кінця XVIII століття, у жанрових категоріях, висвітлено основні віхи його історичного шляху.

Висновки. Історія серенати розпочинається у середині XVII століття та завершується на межі XVIII–XIX століть. До цього жанру зверталися провідні композитори доби бароко (Дж. Б. Бонончіні, А. Вівальді, А. Скарлатті, А. Страделла та ін.) та класицизму (К. В. Глюк, Й. Гайдн,

В. А. Моцарт та ін.). У манускриптах музично-театральні твори «з нагоди» XVII–XVIII століть мали різні назви, однак найбільш семантично навантаженою є серената. Серената має багато спільних рис з кантатою й оперою, однак її специфіка дозволяє розглядати серенату як окремий жанр. Жанротворчими рисами серенати є написання «з нагоди»; алегоричне лібрето як інструмент прославлення замовника; фінальний речитатив або окремо виписана частина («*licenza*»), в яких міститься прославлення адресата; виконання в приватному «закритому» просторі; сюжетність, але без розвиненої драматичної дії; використання декорацій та костюмів; розширена, на відміну від кантати, структура та виконавський склад.

### Література

1. Сікорська Н. Таємниці успіху театру alla moda: історико-політичний підтекст першої музичної драми Йоганна Адольфа Хассе. *Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського*. 2020. Вип. 128. С. 161–174.
2. Abert H. W. A. Mozart. Vol. 1: 1756–1782. Leipzig: Breitkopf & Hartel Musikverlag, 1989. XXVI, 848 p.
3. Amalteo A. Gli amori d'Apollo con Clizia [Libretto, 1661]. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=H9jeR7Wj02wC&pg=GBS.PP4&hl=uk> (дата звернення: 11.09.2023).
4. Amalteo A. La Magia delusa [Libretto, 1660]. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=YLGJ47vqMwC&pg=GBS.PA2&hl=uk> (дата звернення: 11.09.2023).
5. Bach J. C. L'Endimione, W. G. 15 [Manuscript, n. d. ca. 1780]. URL: [https://imslp.org/wiki/L'Endimione%2C\\_W.G.\\_15\\_\(Bach%2C\\_Johann\\_Christian\)](https://imslp.org/wiki/L'Endimione%2C_W.G._15_(Bach%2C_Johann_Christian)) (дата звернення: 08.09.2023).
6. Caldara A. La concordia dei pianeti [Manuscript, n. d. (ca. 1723)]. URL: [https://imslp.org/wiki/La\\_concordia\\_de'\\_pianeti\\_\(Caldara%2C\\_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/La_concordia_de'_pianeti_(Caldara%2C_Antonio)) (дата звернення: 08.09.2023).
7. Galuppi B. La Virtu liberate [Manuscript, n. d. (ca. 1765)]. URL: [https://imslp.org/wiki/La\\_virtu%2C3%B9\\_liberata\\_\(Galuppi%2C\\_Baldassare\)](https://imslp.org/wiki/La_virtu%2C3%B9_liberata_(Galuppi%2C_Baldassare)) (дата звернення: 08.09.2023).
8. Gluck C. W. La contesa dei Numi, Wq. 14 [Manuscript, n. d. (ca. 1749)]. URL: [https://imslp.org/wiki/La\\_contesa\\_dei\\_numi%2C\\_Wq.14\\_\(Gluck%2C\\_Christoph\\_Willibald\)](https://imslp.org/wiki/La_contesa_dei_numi%2C_Wq.14_(Gluck%2C_Christoph_Willibald)) (дата звернення: 13.09.2023).
9. Gluck C. W. Le nozze d'Ercole e d'Ebe, Wq. 12 [Manuscript, n. d. (ca. 1747)]. URL: [https://imslp.org/wiki/Le\\_nozze\\_d'Ercole\\_e\\_d'Ebe%2C](https://imslp.org/wiki/Le_nozze_d'Ercole_e_d'Ebe%2C)

\_Wq.12\_(Gluck%2C\_Christoph\_Willibald) (дата звернення: 13.09.2023).

10. Talbot M. Serenata. *Grove Music Online*. 2001.

<https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25455> (дата звернення: 11.09.2023).

11. Talbot M., Everett P. Homage to a French King: Two Serenatas by Vivaldi (Venice 1725 and ca. 1726). *Antonio Vivaldi. Due Serenate, partiture in facsimile, saggio introduttivo a cura di Michael Talbot e Paul Everett con l'edizione dei testi poetici*. Milano: Ricordi, 1995. P. ix–lxxxvii.

12. Wellesz E. Zwei Studien zur Geschichte der Oper im XVII. Jahrhundert. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*. 1913. № 15. S. 124–154.

### References

1. Sikorska, N. (2020). Secrets of the alla moda theatre's success: the historical and political subtext of the first musical drama by Johann Adolf Hasse. *Scientific herald of Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*, 128, 161–174 [in Ukrainian].

2. Abert, H. (1989). W. A. Mozart. Vol. 1: 1756–1782. Leipzig: Breitkopf & Hartel Musikverlag [in German].

3. Amalteo, A. (1661). Gli amori d'Apollon con Clizia [Libretto]. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=H9jeR7Wj02wC&pg=GBS.PP4&hl=uk> [in Italian].

4. Amalteo, A. (1660). La Magia delusa [Libretto]. URL: <https://play.google.com/books/reader?id=YLGII47vqMwC&pg=GBS.PA2&hl=uk> [in Italian].

5. Bach, J. C. (1780). L'Endimione, W. G. 15 [Manuscript]. URL:

[https://imslp.org/wiki/L'Endimione%2C\\_W.G.\\_15\\_\(Bach%2C\\_Johann\\_Christian\)](https://imslp.org/wiki/L'Endimione%2C_W.G._15_(Bach%2C_Johann_Christian)) [in Italian].

6. Caldara, A. (1723). La concordia dei pianeti [Manuscript]. URL:

[https://imslp.org/wiki/La\\_concordia\\_de'\\_pianeti\\_\(Caldara%2C\\_Antonio\)](https://imslp.org/wiki/La_concordia_de'_pianeti_(Caldara%2C_Antonio)) [in Italian].

7. Galuppi, B. (1765). La Virtu liberate [Manuscript]. URL:

[https://imslp.org/wiki/La\\_virt%C3%B9\\_liberata\\_\(Galuppi%2C\\_Baldassare\)](https://imslp.org/wiki/La_virt%C3%B9_liberata_(Galuppi%2C_Baldassare)) [in Italian].

8. Gluck, C. W. (1749). La contesa dei Numi, Wq. 14 [Manuscript]. URL: [https://imslp.org/wiki/La\\_contesa\\_dei\\_numi%2C\\_Wq.14\\_\(Gluck%2C\\_Christoph\\_Willibald\)](https://imslp.org/wiki/La_contesa_dei_numi%2C_Wq.14_(Gluck%2C_Christoph_Willibald)) [in Italian].

9. Gluck, C. W. (1747). Le nozze d'Ercole e d'Ebe, Wq. 12 [Manuscript]. URL: [https://imslp.org/wiki/Le\\_nozze\\_d'Ercole\\_e\\_d'Ebe%2C\\_Wq.12\\_\(Gluck%2C\\_Christoph\\_Willibald\)](https://imslp.org/wiki/Le_nozze_d'Ercole_e_d'Ebe%2C_Wq.12_(Gluck%2C_Christoph_Willibald)) [in Italian].

10. Talbot, M. (2001). Serenata. *Grove Music Online*. <https://doi.org/10.1093/gmo/9781561592630.article.25455> [in English].

11. Talbot, M. & Everett, P. (1995). Homage to a French King: Two Serenatas by Vivaldi (Venice 1725 and ca. 1726). *Antonio Vivaldi. Due Serenate, partiture in facsimile, saggio introduttivo a cura di Michael Talbot e Paul Everett con l'edizione dei testi poetici*. Milano: Ricordi, 1995, ix–lxxxvii [in English].

12. Wellesz E. (1913). Zwei Studien zur Geschichte der Oper im XVII. Jahrhundert. *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft*, 15, 124–154 [in German].

Стаття надійшла до редакції 28.09.2023  
Отримано після доопрацювання 02.11.2023  
Прийнято до друку 09.11.2023

УДК 781.1/.2:78.072.2(7)Кон](045)

**Цитування:**

Устюжаніна Н. Ю. Неоріманівський аналіз у системі теоретичних поглядів Річарда Кона. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 168–173.

Ustyuzhanina N. (2023). Neo-Riemannian Analysis in the System of Theoretical Views of Richard Cohn. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 44, 168–173 [in Ukrainian].

*Устюжаніна Надія Юрївна,  
аспірантка кафедри теорії музики  
Національної музичної академії України  
імені П. І. Чайковського  
<https://orcid.org/0009-0005-2301-6464>  
usnadja@gmail.com*

## НЕОРИМАНІВСЬКИЙ АНАЛІЗ У СИСТЕМІ ТЕОРЕТИЧНИХ ПОГЛЯДІВ РІЧАРДА КОНА

**Мета статті** — висвітлити основні засади неоріманівського методу аналізу звукового матеріалу в системі теоретичних поглядів північноамериканського музиколога Річарда Кона. **Методологічну основу роботи** утворює метод структурного аналізу та спеціальний неоріманівський метод аналізу звуковисотних структур, що полягає у комплексі аналітичних процедур, спрямованих на виявлення і графічне виділення тризвукових трансформацій та проєкцію гармонічних об'єктів на гексатонову систему співциклів із описом співвідношень між ними. **Наукова новизна** статті полягає у залученні до української музикології методів аналізу звуковисотних структур, запропонованих північноамериканським теоретиком Р. Коном, презентації головних праць і теоретичних новацій дослідника. **Висновки.** Неоріманівська теорія аналізу терцієвих звуковисотних структур є однією з провідних сучасних концепцій, розроблених північноамериканською музикологією, що базується на неопозитивістському підході. В основі теорії лежить ідея трансформації звукового об'єкту (тризвуку), яка була закладеною у роботах німецького теоретика Гуго Рімана. Ця ідея отримала продовження в дослідженнях перших неоріманців — Д. Льюїна і Б. Гаєра — насамперед у вигляді трьох тризвукових трансформацій, означених як неоріманівські операції (NRO). Неоріманівський підхід пропонує розуміння тризвуку як структурної одиниці, демонструючи доцільність його використання як у творах із пізньоромантичною гармонією, так і поза контекстом тональної музики, де тризвук вичерпує свій потенціал як елемент функціональної гармонії. Розгляд окремих позицій неоріманівського методу в роботах Р. Кона (серед них економне голосоведіння, гексатонна система, складні трансформації), дозволив побачити технологічні можливості методу, що сприяють розумінню взаємозв'язків тризвуків без орієнтування на тонально-функціональний зв'язок акордів та центральний елемент звуковисотної системи.

**Ключові слова:** неоріманівська теорія аналізу терцієвих звуковисотних структур, тризвукові трансформації, економне голосоведіння, гексатонна система, складні трансформації, теоретична система Річарда Кона.

*Ustyuzhanina Nadiia, Postgraduate Student, Music Theory Department, Tchaikovsky National Music Academy of Ukraine*

### **Neo-Riemannian Analysis in the System of Theoretical Views of Richard Cohn**

**The purpose of the article** is to highlight the main principles of the Neo-Riemannian method of analysis in the system of Richard Cohn's theoretical views. **The methodological basis** of the work is a structural analysis and a special Neo-Riemannian method of pitch structure analysis, which consists of a set of analytical procedures aimed at identifying and graphically highlighting triadic transformations and projecting harmonic objects onto the hexatonic system of co-cycles with a description of the relationships between them. **The scientific novelty** of the article consists in bringing into Ukrainian musicology the methods of analysis of pitch structures proposed by the North American theorist R. Cohn, the presentation of the main works and theoretical innovations of the researcher. **Conclusions.** The Neo-Riemannian theory of the analysis of triadic pitch structures is one of the leading contemporary concepts developed by North American musicology on the basis of a neo-positivist approach. The theory is based on the idea of transforming a sound object (triad), which was laid down in the works of the German theorist Hugo Riemann. This idea was continued in the researches of the first Neo-Riemannian theorists – D. Lewin and B. Hyer – primarily in the form of three triadic transformations, designated as Neo-Riemannian Operations. The Neo-Riemannian approach offers an understanding of the triad as a structural unit, demonstrating the expediency of its use both in works with late romantic harmony and outside the context of tonal music, where the triad exhausts its potential as an element of functional harmony. The consideration of individual provisions of the Neo-Riemannian method in the works by R. Cohn (among

them voice-leading parsimony, the hexatonic system, combined transformations) made it possible to see the technological possibilities of the method, which contribute to the understanding of the interrelationship of triads without focusing on the tonal-functional connection of chords and the central element of pitches systems.

**Keywords:** Neo-Riemannian theory of analysis of triadic pitch structures, triadic transformations, voice-leading parsimony, hexatonic system, combined transformations, Richard Cohn's theoretical system.

Актуальність теми дослідження. Концепції і теорії, серед яких, зокрема, шенкеріанська редукція і сет-теорія Мілтона Беббітта й Алана Форта, розповсюджені в північноамериканській музикології другої половини ХХ–ХХІ століття, наразі є маловідомими сучасним українським науковцям. Одним із провідних аналітичних напрямків, що активно застосовується у студіях європейських і американських науковців, є неоріманівська концепція аналізу терцієвих звуковисотних структур. Як і сет-теорія Беббітта-Форта, що була розроблена для аналізу атональної, серійної та серіальної музики, вона представляє неопозитивістський підхід у науці, що ґрунтується на принципах математики. Занурення в контекст малознаної на теренах України північноамериканської музикології відкриває для нас нові можливості у сфері музично-теоретичної аналітики та сприяє співпраці з науковою спільнотою на світовому рівні.

Аналіз досліджень і публікацій. Появі неоріманівського методу сприяло намагання дослідників пояснити складність хроматичної гармонії у пізньоромантичних музичних творах (Р. Вагнера, Ф. Ліста, С. Франка, Г. Малера), що базуються на акордах терцієвої будови. Серед головних наукових розробок, присвячених питанням специфіки неоріманівського аналізу, можна назвати роботи американських музикознавців Девіда Льюїна (David Lewin), Браяна Гаєра (Brian Huer) та Річарда Кона (Richard Cohn). Презентовані в цих розвідках окремі положення неоріманівської теорії (НРТ) демонструють оригінальний підхід до звукового матеріалу, пов'язаний із орієнтуванням у музичному просторі, організованому трансформацією звукових об'єктів — терцієвих звуковисотних структур.

Загалом, на аспект трансформації тризвукових структур наприкінці ХІХ століття вперше звернув увагу німецький музичний теоретик Гуго Ріман, запропонувавши два види перетворень: «Schritte» (транспозиція тризвуку) і «Wechsel» (обертання тризвуку на протилежний за ладом нахилом). Д. Льюїн у 1980-х роках відродив ідеї Рімана, розглянувши запропоновані німецьким музикологом зв'язки як утворені між акордами

поза тональністю, а не як функціональні зв'язки акордів у мажоро-мінорній гармонічній тональній системі. Актуалізація Д. Льюїном трансформаційного підходу і застосування його до тризвукових відношень сприяли утворенню необхідної бази для формування неоріманівської концепції. Ключовим здобутком перших неоріманців Д. Льюїна і його послідовника Б. Гаєра стало запровадження та обґрунтування трьох основних тризвукових трансформацій, на яких у подальшому засновується аналітична технологія неоріманівської теорії, названа неоріманівськими операціями (NRO). Положення Льюїна і Гаєра набули розвитку в працях Р. Кона, автора фундаментальних публікацій, в яких висвітлюються головні неоріманівські аналітичні процедури.

Мета дослідження полягає у висвітленні основних засад неоріманівського методу аналізу в системі теоретичних поглядів Р. Кона.

Виклад основного матеріалу. Річард Кон (нар. 1955) — північноамериканський теоретик, доктор філософії, засновник наукового видання «Оксфордські дослідження теорії музики» (*Oxford Studies in Music Theory*), професор теорії музики в Баттельському меморіальному інституті, виконавчий редактор «Журналу теорії музики» (*Journal of Music Theory*).

Принциповим для теоретичних поглядів Р. Кона моментом, успадкованим від його попередників Льюїна і Гаєра, стало відкидання аспекту збереження гармонічної функціональності. Цю ідею науковець обстоює у монографії «Зухвала Евфонія. Хроматична гармонія та Друга природа тризвуку» [3], наголошуючи на тому, що тризвук має й «іншу природу», окрім демонстрації тональних функцій TSD. Ця природа полягає в суто лінійній функції вертикалі, що впливає з явища економного голосоведіння (*parsimonious voice-leading*) і отримує відображення в геометричних графіках.

Економне голосоведіння, за словами самого Р. Кона, було похідним пунктом у формуванні його концепції. Він зауважив, що кожна з трьох трансформацій Льюїна і Гаєра (рис. 1) виявляє мінімальний рух голосів.

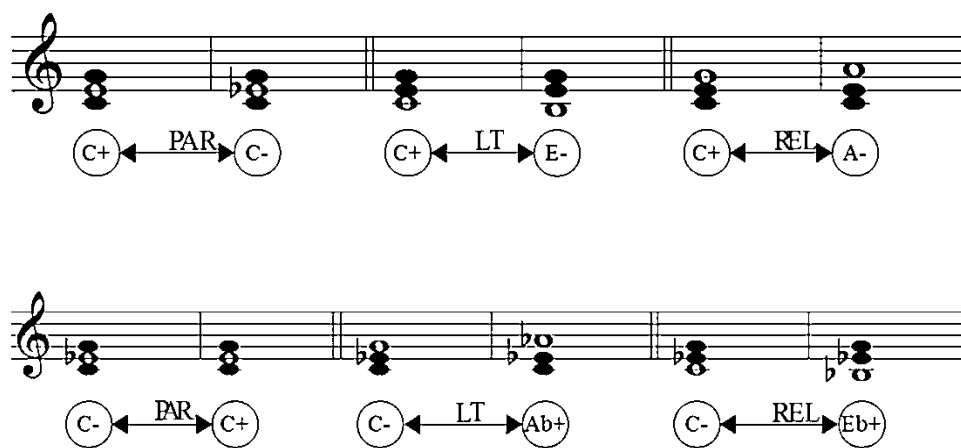


Рис. 1. Три основні трансформації PAR, REL і LT, запропоновані Д. Льюїном [2, 40]

Представлені три перетворення характеризуються спільністю двох звуків акордів, це — паралельне *Parallel* або PAR (в українському музикознавстві однойменне), споріднене *Relative* або REL (в нашій традиції навпаки паралельне) і ввіднотонове перетворення *Leading-tone* або LT<sup>1</sup>. У разі утримання двох спільних звуків при русі між двома тризвуками, єдиний «рухливий» голос здійснює крок на півтон у випадку LT і PAR, та на цілий тон у випадку REL.

Серед головних відкриттів Кона — винайдення гексатонавої системи, що була презентована в дослідженнях 1990-х років [4; 5; 6]. Музиколог презентує цю систему у вигляді циклу, утвореного консонантними тризвуками. На схемі нижче зображене коло, де кожна вершина/міні-коло позначає основний тон мажорних (зі знаком +) та

мінорних (зі знаком -) тризвуків (рис. 2).

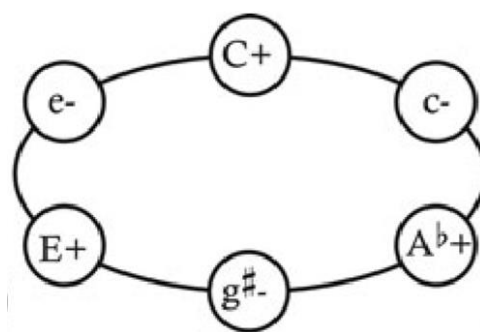


Рис. 2. Цикл із мажорними та мінорними тризвуками [3, 18]

Водночас цей цикл може бути переданий і в нотному запису, що наочніше підкреслить поведінку окремих голосів у співзвуччях (рис. 3).

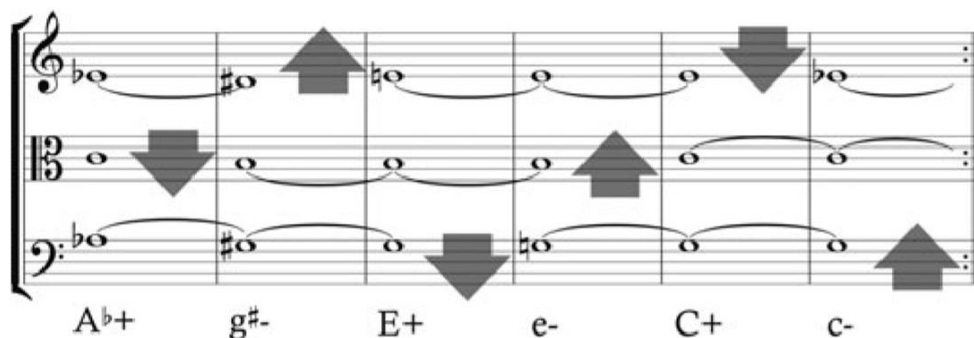


Рис. 3. Голосоведіння у наведеному раніше циклі тризвуків [3, 20]

У нотному прикладі показано рух тризвуками за годинниковою стрілкою, виходячи з кола на попередньому малюнку. Знак репризи вказує на безперервність циклічного процесу. Характеристики, виявлені в цій послідовності, також будуть наявні й за ретроспективного погляду на неї, оскільки основні особливості голосоведіння не залежать

від напрямку руху в циклі. Стрілки позначають напрямок півтонових зсувів у певний момент. Кожен окремий голос зберігає свою висоту протягом трьох перетворень (у цьому випадку тактів), а потім змінюється на нову висоту, яка також витримується упродовж трьох трансформацій перед поверненням до початкової висоти [3, 20].

Увесь цикл охоплює лише шість звуків, по два для кожного з трьох голосів. Звідси й назва послідовності — гексатоновий цикл. Розташовані горизонтально в межах октави, ці шість звуків утворюють гексахорд, у якому чергуються півтони та малі терції (1,5-тони). У наведеному прикладі до складу гексатонного ряду входять звуки *h, c, es, e, g, gis/as*.

Описані науковцем чотири гексатонові системи являють собою чотири спів-цикли<sup>2</sup> із надписами, що вказують на їхнє географічне розташування на аркуші (Північний, Східний, Південний, Західний) (рис. 4).

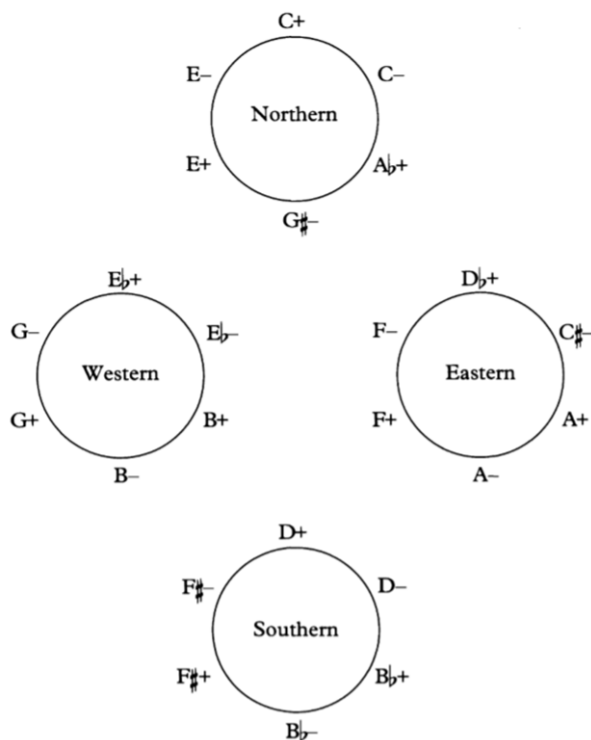


Рис. 4. Чотири спів-цикли, що становлять чотири гексатонові системи [5, 17]

Підкреслимо, що у підґрунті гексатонної системи, яку винайшов Р. Кон, лежить ідея економного голосоведіння. Дослідник зауважує, що «два тризвуки знаходяться у мінімально-діяльній відношенні (*minimal-work relation*), якщо рух між ними включає зміщення одного голосу на півтон» [3, 17]. Відповідно до цього, кожен тризвук знаходиться у мінімальному співвідношенні до двох тризвуків протилежного ладу. Кожен мажорний тризвук в усіх колах на схемі перебуває в мінімальному співвідношенні зі своїм однойменним мінором і мінорним тризвуком, основний тон якого лежить на чотири півтони вище. Наприклад, якщо взяти перше Північне коло (Northern), то побачимо як *C-dur* знаходиться в описаному співвідношенні з *c-*

*moll* і *e-moll*. Аналогічно до цього, кожен мінорний тризвук перебуває у визначеному відношенні з однойменним мажором і з мажорним тризвуком, основний тон якого лежить чотири півтонами нижче. Наприклад, *c-moll* може досягати як *C-dur*, так і *As-dur* за один півтоновий зсув. Отже, кожен тризвук розміщується в ланцюжку мажорних і мінорних тризвуків, що чергуються. Із загальної послідовності тризвуків Кон виділяє окремі сегменти, зокрема триелементний ланцюжок (*C-dur, c-moll, e-moll*), який природно вкладається в ланцюжок із п'яти елементів (*As-dur, c-moll, C-dur, e-moll, E-dur*). Названий квінтет тризвуків так само входить в ланцюжок із семи елементів (*as-moll, As-dur, c-moll, C-dur, e-moll, E-dur, gis-moll*). Однак через те, що крайні елементи послідовності *as-moll* і *gis-moll* ототожнюються за енгармонійною еквівалентністю<sup>3</sup>, вони зливаються, замикаючи коло і перетворюючи семиелементний ланцюжок у шестиелементний цикл. Представлені гексатонові системи-співцикли в комплексі утворюють гіпергексатонову систему<sup>4</sup>, яку Кон використовує для дослідження заснованих на консонантних тризвуках гексатонних фрагментів у творах. Опису специфіки гіпергексатонної системи присвячені статті Річарда Кона [5], Джо Арджентіно [1], Майкла Сиціліано [10].

Услід за своїми попередниками Льюїном і Гаєром, Кон також вдається до основних вищеписаних операцій неоріманівської теорії PLR та водночас оговорює можливість об'єднання цих окремих трансформацій у більш складні. За умови послідовного застосування двох, трьох або чотирьох операцій PLR можуть бути утворені різні ланцюжки та цикли [6, 33]. Зокрема саме така складна двоетапна трансформація LP/PL продукує вищенаведений гексатонний цикл із тризвуків (рис. 5).

У прикладі показано, що перетворення шляхом кроків P і L складає основну траєкторію руху в циклі. Трансформація за участю однойменних тризвуків P (*C-dur — c-moll, As-dur — gis-moll, E-dur — e-moll*) чергується із ввіднотоною трансформацією L (*c-moll — As-dur, gis-moll — E-dur, e-moll — C-dur*). Нагадаємо, що при перетворенні L мажорний тризвук переходить у мінорний внаслідок низхідного півтонового ходу від прями акорду до quasi-ввідного тону. Операція L із початковим мінорним тризвуком демонструє інверсію цієї трансформації з мажорним тризвуком (рух відбувається на півтон угору від квінти акорду)<sup>5</sup>.

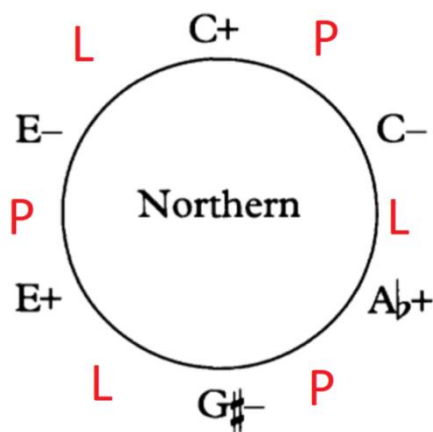


Рис. 5. Генерування складними трансформаціями LP/PL гексатонового циклу

Підкреслимо, що ця ідея отримала активний розвиток у роботах наступників Р. Кона: можна бачити активне запозичення методу обчислення відстані між тризвуками з точки зору голосоведіння та зміни ладового нахилу. Для позначення NR-операцій дослідники користуються набором літер-найменувань, які Кон використовував у різні періоди своїх наукових пошуків. Наприклад, окрім трьох основних перетворень PLR Кон, услід за Робертом Куком (Robert Cook), починає вживати трансформацію з міткою Н, що позначає відношення гексатонових полюсів — тризвуків, які не мають жодного спільного тону та розташовуються діаметрально через коло гексатонового циклу (як *C-dur* — *gis-moll*) [3, 31]. Грунтуючись на вивчених положеннях із праць у сфері музичної гармонії німецького теоретика К.Ф. Вайцмана (Carl Friedrich Weitzmann), Кон вводить групу вайцманівських трансформацій (W(eitzmann)-group transformations), серед яких вже неодноразово згадуване перетворення *Relative* (R) та співвідношення *Nebenverwandt* (N) [3, 61] і *Slide* (S) [3, 64]. Перетворення N (у перекладі — наступне споріднене) маркує співвідношення між мажорним тризвуком і мінорним тризвуком, основний тон якого розміщено чистою квартою вище (наприклад, *C-dur* і *f-moll*). Операція S позначає трансформацію між двома консонантними тризвуками протилежного ладового нахилу, які мають спільний терцієвий тон (тобто у нашому розумінні однотерцієве співвідношення — наприклад, *C-dur* і *cis-moll*).

Надалі підходи Р. Кона розвиваються насамперед у напрямку збільшення кількості трансформацій, а також варіантів їхніх позначень. У цьому ракурсі серед

продовжувачів ідей Кона можна назвати, зокрема, Джуліана Гука, Девіда Коупа, Френка Лемана<sup>6</sup>, Скотта Мерфі, Джозефа Страуса<sup>7</sup>. Таке, хоч і великою мірою, індивідуалізоване ставлення дослідників до інтерпретування неоріманівських операцій, свідчить про активний інтерес і актуальність їхнього застосування при аналізі музичних творів.

Наукова новизна статті полягає у залученні до української музикології методів аналізу звуковисотних структур, запропонованих північноамериканським теоретиком Р. Коном, презентації головних праць і теоретичних новацій дослідника.

Висновки. Отже, особистий вагомий внесок Р. Кона полягає в підсумовуванні та поглибленні загальних положень у сфері НРТ, починаючи від новаторських формулювань Д. Льюїна, що впливають із теорії гармонічних функцій Г. Рімана. Важливим є викладення Коном ключових ідей, серед яких тризвукові перетворення (*triadic transformations*); максимізація спільного тону (*common-tone maximization*); економність голосоведіння (*voice-leading parsimony*), «дзеркальна» або «дуальна» інверсія (*'mirror' or 'dual' inversion*), енгармонічна еквівалентність (*enharmonic equivalence*) [4, 169]. Ці ідеї, деякі з яких було розглянуто, узагальнюють і визначають обсяг та структуру неоріманівської теорії.

Саме Р. Кон відіграв знакову роль у дослідженні музичного та математичного потенціалу комбінацій неоріманівських трансформацій. І хоча відкриття науковцем можливостей плавного поєднання тризвуків та інших терцієвих структур було зроблене переважно в контексті пізньоромантичної гармонії, велика кількість розвідок його послідовників (Дж. Страус, Ф. Леман, Г. Капуццо, С. Бриджіншоу, З. Гіллеспі) демонструє доцільність та ефективність використання неоріманівського підходу до ряду музичних зразків ХХ–ХХІ століть (наприклад, творів Б. Бріттена, Дж. Адамса, Ф. Гласса, Дж. Крама, Е. Звіліч, С. Маклей, Е. Голденталя та ін.).

#### Примітки

1. Пізніше, на відміну від Льюїна, Б. Гаєр став використовувати для маркування трансформацій лише перші літери їхніх назв (P, L або R) замість наведених скорочених позначень.

2. Явища спів-циклів впливають із поняття «максимально плавного циклу» (*maximally smooth cycle /MS/*). Детальніше з ним можна ознайомитися у статті Р. Кона «Максимально плавні цикли,

гексатонові системи та аналіз пізньоромантичних тривукових послідовностей» 1996 року [5].

3. Під енгармонічною еквівалентністю розуміється припущення, згідно з яким звуки у 12-тоновій рівномірно темперованій системі є висотно рівними незалежно від регістру (наприклад, *eis e te same, що f або geses*). Це міркування щодо енгармонічної еквівалентності висловив розробник північноамериканської сет-теорії Алан Форт [7, 2].

4. Цей термін Р. Кону запропонував Роберт Кук [4, 174].

5. Тут доречним видається зацентувати саму сутність контекстуального перетворення PLR. Цей момент влучно коментує послідовник Кона Ф. Леман, пропонуючи «порівняти поведінку дуалістичних неоріманівських операцій» [8, 93]. Дослідник говорить «L, наприклад, переводить мажорний тривук у мінорний, що лежить від нього на великою терцією вище, тоді як для мінорного тривуку < L > робить прямо протилежне» (спрямовує в мажорний, що міститься великою терцією нижче) [8, 93]. Леман резюмує: «Така поведінка частково є причиною того, що НРО являються контекстуальними, здійснюючи однакові, але протилежні ефекти на вихідні тривуки різного ладового нахилу» [8, 93].

6. Узагальнюючи дослідницький досвід Кона в його публікаціях 1990–2010-х років, Ф. Леман пропонує в розділі книги «Гармонія Голлівуду» перелік базових, похідних та додаткових маркувань для тривукових трансформацій [8, 90]. Серед цих маркувань є і такі, яких немає в роботах Р. Кона (як, зокрема, трансформація F, що позначає співвідношення між мажорним тривуком і мінорним тривуком, основний тон якого лежить чистою квінтою вище, наприклад, *C-dur* і *g-moll*).

7. Джозеф Страус, услід за Робертом Моррісом [9] (на якого посилається і Р. Кон), представляє у підручнику «Вступ до пост-тональної теорії» частково відмінну систему позначень для похідних від основних PLR перетворень (P'L'R') [11, 189].

### Література

1. Argentino J. Schoenberg and Liszt: Hexatonic Collections across the Great Tonal Divide. *Music Analysis*. 2018. Vol. 37. Is. 2. P. 184–202.

2. Chung A. J. Lewinian Transformations, Transformations of Transformations, Musical Hermeneutics : thesis ... Master of Philosophy Music. Middletown, Connecticut : Wesleyan University, 2012. 139 p.

3. Cohn R. Audacious Euphony: Chromaticism and the Triad's Second Nature. Oxford : Oxford University Press, 2012. XVIII+237 p.

4. Cohn R. Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective. *Journal of Music Theory*. 1998. Vol. 42. Is. 2. P. 167–180.

5. Cohn R. Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions. *Music Analysis*. 1996. Vol. 15. P. 9–40.

6. Cohn R. Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and Their “Tonnetz” Representations. *Journal of Music Theory*. 1997. Vol. 41. Is. 1. P. 1–66.

7. Forte A. The Structure of Atonal Music. New Haven, Connecticut : Yale University Press, 1973. 224 p.

8. Lehman F. Hollywood Harmony. Musical Wonder and the Sound of Cinema. Oxford : Oxford University Press, 2018. XVII+292 p.

9. Morris R. D. Voice-Leading Spaces. *Music Theory Spectrum*. 1998. Vol. 20. Is. 2. P. 175–208.

10. Siciliano M. Toggling Cycles, Hexatonic Systems, and Some Analysis of Early Atonal Music. *Music Theory Spectrum*. 2005. Vol. 27. Is. 2. P. 221–247.

11. Straus J. N. Introduction to Post-Tonal Theory. New York : W. W. Norton & Company, 2016. 396 p.

### References

1. Argentino, J. (2018). Schoenberg and Liszt: Hexatonic Collections across the Great Tonal Divide. *Music Analysis*, 37(2), 184–202 [in English].

2. Chung, A. J. (2012). Lewinian Transformations, Transformations of Transformations, Musical Hermeneutics. Middletown, Connecticut: Wesleyan University [in English].

3. Cohn, R. (1996). Maximally Smooth Cycles, Hexatonic Systems, and the Analysis of Late-Romantic Triadic Progressions. *Music Analysis*, 15, 9–40 [in English].

4. Cohn, R. (1997). Neo-Riemannian Operations, Parsimonious Trichords, and Their “Tonnetz” Representations. *Journal of Music Theory*, 41(1), 1–66 [in English].

5. Cohn, R. (1998). Introduction to Neo-Riemannian Theory: A Survey and a Historical Perspective. *Journal of Music Theory*, 42(2), 167–180 [in English].

6. Cohn, R. (2012). Audacious Euphony: Chromaticism and the Triad's Second Nature. Oxford: Oxford University Press [in English].

7. Forte, A. (1973). The Structure of Atonal Music. New Haven, Connecticut: Yale University Press [in English].

8. Lehman, F. (2018). Hollywood Harmony. Musical Wonder and the Sound of Cinema. Oxford: Oxford University Press [in English].

9. Morris, R. D. (1998). Voice-Leading Spaces. *Music Theory Spectrum*, 20(2), 175–208 [in English].

10. Siciliano, M. (2005). Toggling Cycles, Hexatonic Systems, and Some Analysis of Early Atonal Music. *Music Theory Spectrum*, 27(2), 221–247 [in English].

11. Straus, J. N. (2016). Introduction to Post-Tonal Theory. New York: W. W. Norton & Company [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.10.2023

Отримано після доопрацювання 07.11.2023

Прийнято до друку 15.11.2023

## СЦЕНІЧНЕ МИСТЕЦТВО

УДК 791.63.(477):791.037.7(450.)

**Цитування:**

Погребняк Г. П. Сцена як обшир мистецьких розвідок режисера-автора. Частина 4. Лукіно Вісконті: театральні практики кінорежисера. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 174–181.

Pogrebniak G. (2023). Stage as the Extent of Artistic Exploration of the Director-Author. Part 4. Luchino Visconti: Theatrical Practices of the Film Director. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 44, 174–181 [in Ukrainian].

*Погребняк Галина Петрівна,*  
доктор мистецтвознавства, доцент,  
професор кафедри режисури  
та акторської майстерності імені народної  
артистки України Лариси Хоролець  
Національної академії керівних кадрів  
культури і мистецтв  
<https://orcid.org/0000-0002-8846-4939>  
[galina.pogrebniak@gmail.com](mailto:galina.pogrebniak@gmail.com)

**СЦЕНА ЯК ОБШИР МИСТЕЦЬКИХ РОЗВІДОК РЕЖИСЕРА-АВТОРА  
Частина 4. Лукіно Вісконті: театральні практики кінорежисера**

**Мета статті** полягає у виявленні проблем творчості режисерів-авторів, що реалізували свій художній потенціал як в авторському кіно, так і в площині сцени та визначенні наукових орієнтирів, що сприятимуть комплексному аналізу феномену кіноавтора в сценічному мистецтві. **Методологія дослідження.** В опрацюванні теми були використані методи наукового аналізу, порівняння, узагальнення, самоаналізу митця. Крім того, було застосовано аналітичний і системний методи у своїй єдності, що необхідно для вивчення мистецтвознавчого аспекту проблеми. **Наукова новизна дослідження** полягає у визначенні універсальності режисури як специфічного різновиду художньо-естетичної діяльності; в уточненні взаємовпливу сценічного і екранного мистецтв у використанні виразних засобів; у визначенні особливостей діяльності кіноавтора в сценічному просторі через адаптацію екранних засобів у театральних постановках, що вперше постало предметом спеціального дослідження; у висвітленні, універсальності діяльності режисерів-авторів, що вдавалися до реформування кіномови і мови сценічної постановки; у виявленні оригінальних принципів побудови кінотвору й специфічних засобів кінотовирозності, що не лише знайшли у фільмах безпосереднє втілення та сприяли виникненню визначних авторських кінотворів, але й справили значний вплив на авторську театральну режисуру, що вирізнялась пошуком візуалізації сценічних образів. **Висновки.** Доведено, що сценічна творчість кінорежисерів-авторів ставить під сумнів теоретичні постулати про згубність вторгнення культури театру на терени екрану. З'ясовано, що зображально-виразні засоби, що забезпечують хронологію творення образу (довгі кадри, внутрішньокадровий монтаж, акустичні, світло-тіньові ефекти), застосування яких вважається в кіно високим ступенем майстерності, беруть свої витоки в сценічному мистецтві.

**Ключові слова:** режисер-автор, сценічний простір, режисерські засоби, театр, сцена, екран, акторська майстерність, музичне мистецтво, телебачення,

*Pogrebniak Galyna, Doctor of Arts (Dr. Sc.) Associate Professor, Professor of the Larisa Khorollets Department of Directing and Acting, National Academy of Culture and Arts Management*

**Stage as the Extent of Artistic Exploration of the Director-Author. Part 4. Luchino Visconti: Theatrical Practices of the Film Director**

**The purpose of the article** is to identify the problems of creativity of directors-authors who have realised their artistic potential both in author's cinema and in the plane of the stage and to define scientific landmarks that will contribute to the comprehensive analysis of the phenomenon of the film author in stage art. **Research methodology.** The methods of scientific analysis, comparison, generalisation, and introspection of the artist were used in the development of the topic. In addition, analytical and systematic methods were applied in their unity, which is necessary for the study of the art history aspect of the problem. **The scientific novelty** of the study consists in determining the universality of directing as a specific type of artistic and aesthetic activity; in clarifying the mutual influence of stage and screen arts in the use of expressive means; in the determined features of the film author's activity in the stage space through the adaptation of screen means in theatrical productions, which became the subject of a special study for the first time; in coverage, the universal activity of directors-authors who resorted to reforming the language of cinema and the language of stage production; in the discovery of original principles of the creation of a film and specific means of

film expression, which not only found direct embodiment in films and contributed to the emergence of notable author's film works, but also had a significant impact on the author's theatrical direction, which was distinguished by the search for visualisation of stage images. **Conclusions.** It is proved that the stage creativity of film directors-authors calls into question the theoretical postulates about the perniciousness of the intrusion of the theatre culture into the territory of the screen. It has been found that the visual and expressive means that provide the chronology of image creation (long shots, intra-frame montage, acoustic, light-shadow effects), the use of which is considered a high degree of skill in cinema, have their origins in stage art.

**Keywords:** director-author, stage space, director's tools, theatre, stage, screen, acting skills, musical art, television.

Актуальність теми дослідження обумовлена необхідністю вивчення в сучасних умовах режисерської діяльності, пов'язаної з універсальністю професії режисера, творчий потенціал котрого може бути успішно реалізований в різних сферах культурно-мистецької активності, зокрема як в сценічному, так і аудіовізуальному мистецтві. Як доказ тому успішні сценічні практики визначних кінорежисерів Л.Вісконті, І. Бергмана, А. Вайди, К. Зануссі, Р. В. Фасбіндера, М. Формана інших.

Аналіз досліджень і публікацій Проблемам взаємодії сценічного та аудіовізуально мистецтва, зокрема, й авторської режисури присвячені роботи таких теоретиків і практиків театру і кіно як: З. Алфьорова, О. Астриук, А. Базен, Л.Брюховецька, О.Велимчаниця, В. Горпенко, Р. Деснос, І. Зубавіна, Д.Кребс, Д.Мірошніченко, О. Мусієнко, С. Ніл, Е. Сарріс, В. Скуратівський, К. Станіславська, М.Тотеберг, Ф. Трюффо, В.Холодинська, Г. Чміль, Р.Ширман інших. Зокрема, Р. Ширман, Д. Мірошніченко в роботі «Український театр і кінематограф на початку ХХ століття: аспекти взаємодії та новаторські тенденції» досліджують процес розвитку та взаємодії українського кіно- і сценічного мистецтва у ХХ століття у контексті світового видовищного жанру, виявляє новаторські тенденції, характерні для історичних умов того часу. Автори доходять висновку, що український театр і кінематограф на початку минулого століття «набули нових рис та аспектів взаємодії: сформувався новий суб'єктивний підхід митця до творчого процесу, на базі сталих традицій виникли новаторські тенденції у методах поєднання різних компонентів часу і простору в межах єдиної екранної реальності» [6]. Своєю чергою О. Велимчаниця в статті «Театр для діалогу: на перетині з активізмом і терапією?», аналізуючи культурно-мистецькі взаємозв'язки сценічного мистецтва з іншими видами мистецтва вказує, що йдеться «не про розмивання меж, а про точки перетину», що

сприяє продуктивного розвитку театру для комунікації [2].

Л.Брюховецька у фундаментальній праці «Кіномистецтво» досліджує двоїсту природу кінематографа і фільму, зокрема, розглядаючи його як унікального явища, в продукуванні котрого задіяні представники різних професійних груп, що представляють розмаїту палітру видів мистецтв. Дослідниця глибоко аналізує творчість визначних режисерів, котрі в однаковій мірі реалізували свій творчий потенціал як в сценічному, так і в аудіовізуальному просторі та вплинули на розуміння феномену режисури як універсального виду творчої діяльності [1].

Мета статті. Висвітлення особливостей творчості кінорежисера-автора в просторі сцени та визначення специфіки зображально-виражальних засобів сценічного мистецтва в екранних творах.

Вклад основного матеріалу. Авторська екранна творчість Лукіно Вісконті, який стояв біля витоків італійської моделі авторського кіно, базованої на кінематографічних здобутках неореалізму, давно стала предметом наукових розвідок численних вчених. Меншої уваги дослідники творчості митця (зокрема театрознавці) приділяли тому факту, що в часи зародження та розквіту неореалізму відбулося становлення митця і як театрального режисера-реформатора. І. Зубавіна в роботі «Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі)» вказує: «Зруйнована війною Італія, постає ідеальною декорацією світу, у якому відбувається збіг соціального з естетичним. Саме тут виникає неореалізм – напрям, у край стурбований пошуком втраченої реальності» [6, с. 109]. Що ж до розвитку тогочасної театральної культури цікаво простежувати, як італійський неореалізм рухався в боротьбі з театальною помпезністю до повного ототожнення мистецтва й позахудожньої реальності. Варто зацентувати увагу на тому, що активні засоби неореалізму завжди були своєрідними й у чомусь жорсткими запереченнями стереотипних

кіногероїв і типових кіносюжетів, відмовою професійних акторів, від монтажу й так званого «залізного» режисерського сценарію, від побудованого діалогу, від звичного глядачеві музичного супроводу і т. ін.

Свою творчу діяльність митець почав у доволі ранньому віці. Йому не було ще й тридцяти років, а він вже брав участь у кількох театральних постановках (переважно як художник-оформлювач) й на момент створення першої *кінопостановки* мав досвід роботи у знімальній групі визначного режисера-автора Жана Ренуара. Пізніше роль художника в театрі Лукіно Вісконті стане особливо значимою, тоді як сценічний майданчик буде не лише місцем, де розіграватиметься вистава, а тим унікальним сценічним простором, котрому в кожному спектаклі режисером буде віднайдено автентичну художню форму.

1945 року багатообіцяючим сценічним дебютом Л. Вісконті (який на той час уже створив свою першу кінострічку «Одержимість» (1943)) стала вистава «Жахливі батьки» за п'єсою Жана Кокто, у якій, як і в авторських фільмах митця у подальшій творчості, вражало «опрацювання візуального ряду» [6, с. 138]. Показовим для розвитку потужної авторської особистості був той факт, що, попри незначний творчий досвід, період з 1945 до 1949 року був досить плідним для молодого театального постановника. Невипадково саме від театру кінематограф запозичує майстерність режисури й акторське виконавство. До того ж, молодий тоді режисер-автор, набуваючи досвід у постановці сценічних творів і співпрацюючи з відомими художниками, які самі по собі були яскравими особистостями (зокрема Сальвадором Далі, Франко Дзеффреллі), презентував на різних сценах Італії п'ятнадцять драматичних вистав («Жахливі батьки», «Друкарська машинка» Ж. Кокто, «П'ята колона» Е. Хемінгуея, «Антигона», «Еврідика» Ж. Ануя, «За зачиненими дверима» Ж.-П. Сартра, «Адам» М. Ашара, «Тютюнова дорога» Д. Кірклєнда за Е. Колдуеллом, «Одруження Фігаро» П. О. Карон де Бомаше, «Злочин і кара» Г. Баті за Ф. Достоєвським, «Скляний звіринець», «Трамвай "Бажання"» Т. Уїльямса, «Розалінда, або Як вам це подобається», «Троїл і Кессіда» У. Шекспіра, «Орест» В. Альф'єрі). В означених роботах майстер, демонструючи широке, творче розуміння реалізму і, сміливо відштовхуючись від основних принципів кінематографічного неореалізму (як-от прагнення хронікальної документальності та художньої образності, що

впливає з побутової вірогідності), активно й настирливо впроваджував принципи театального натуралізму, попри галасливі дорікання критиків, що вбачали в понятті «натуралізм» свідоме прагнення режисера до справжності фактур, до максимальної достовірності обстановки і речей на сцені. Л. Вісконті, усвідомлюючи, що національна сцена, котра завжди вирізнялась талантами окремих акторів, уже з початку ХХ століття (через різні причини) відставала від розвитку європейського театру [8], презентував нову своєрідну театральну естетику й у такий оригінальний спосіб значним чином вирізнявся серед постановників сценічних творів того часу.

На наш погляд, поживок для розмислів дають спроби Л. Вісконті окреслити відмінності між екранною режисерською творчістю і сценічною (котрі він презентував у статті «Досвід режисера на сцені і на зйомках», опублікованій в авторитетному римському виданні «Cinema e teatro» 1957 року), які майстер передовсім вбачав у ставленні й використанні літературного першоджерела – п'єси чи то кіносценарію. Тож, на переконання митця, у кінематографічній діяльності найчастіше той, хто ставить фільм, і виявляється єдиним його автором. Оскільки покадрова розробка того, на що, зрештою, може перетворитися завершений твір, розпочинається заздалегідь, що й зумовлює стосовно першоджерела (літературного сценарію) низку радикальних змін. Свою позицію Л. Вісконті аргументував тим, що, працюючи над сценарієм, він часто знімав фільми, котрі докорінно відрізнялися від пропонованого сценаристами тексту й поставали на екрані чимось інакшим, новим порівняно з матеріалом, первісно заданим на папері.

Розвиваючи міркування щодо відмінностей екранної та сценічної режисерської діяльності, художник вказував на те, що театральний постановник має усвідомлювати недоторканність тексту п'єси й ставитися до нього максимально обережно, трепетно, з повагою. На противагу вказаному вище драматургічному матеріалові кінематографічний текст, принаймні до того моменту поки він остаточно не реалізований на екрані, у самого Л. Вісконті ніколи викликав поваги чи благоговіння. Тож митець вільно поводився зі сценарієм, докорінно його перероблював, відповідно до власного сприйняття реальності [9].

У складні повоєнні часи митець, докладавши чималих зусиль, зумів сформувати власну трупу з правом працювати на кону римського театру «Елізео», що, проіснувавши близько дванадцяти років, став чи не одним з перших італійських режисерських (а отже, авторських) театрів, що витримав випробування часом. Пізніше в спогадах майстер відзначав, що коли йому вдавалось відволікатися від екранного досвіду, то можна довести, що театр плекав неореалізм до тих пір, доки це було можливо [8].

Відзначимо, що Л. Вісконті був, по суті, своєрідним реформатором італійського театру, адже, борючись не лише за пунктуальність публіки (як-от заборонивши її з'яву в глядацькій залі після підняття завіси), а й за те, щоби сценічне мистецтво стало доступним широкому загалу, став чи не першим театральним постановником, який відмовився (ніколи не пожалкувавши) від послуг суфлера. Митцеві, що, збільшивши кількість репетицій (іноді доводячи їх число до шістдесяти), узвичаїв генеральні прогони вистав без публіки, відмінив вихід виконавців на аплодисменти між актами.

Крім того з появою Лукіно Вісконті в сценічному просторі в італійському театрі змінилося ставлення до театру як акторів, так і публіки. Приміром, перестала домінувати звична та випробувана століттями національна традиція *капокоміко*, тобто така, коли вистава вибудовувалася навколо головного актора (що і був керівником трупи), котрий, зазвичай, знаходився в середовищі, доволі пересічних виконавців. Саме завдяки подвижницькій діяльності майстра в Італії сформувалось усвідомлення того, що театр може бути іншим, передовсім в організаційному та художньо-естетичному відношенні. Почалася нова епоха – епоха театральної режисури.

Л. Вісконті, котрий з величезною повагою ставився до виконавців встановив високу творчу планку і був своєрідним знаком мистецької якості [10], йому вдалося, перевиховати цілу низку акторів нового покоління (серед яких Ріна Мореллі, Паоло Стоппа, Марчелло Мастоїанні й ін.), які, не потребуючи роботи із суфлером, разом з режисером створювали ту плідотворну сценічну атмосферу, що уможлилювала народження вистави як унікального цілісного сценічного твору. Зазвичай режисер-новатор проводив дуже довгі (до 10–15 днів) читання п'єси за столом. Під час таких читань кожний виконавець вживався у свою роль й у свій текст, вносячи в нього поправки, змінюючи,

перекрюючи, доводячи до блиску. Лукіно Вісконті завжди надавав акторам свободу роботи над роллю, проте одночасно ґрунтовно (й непомітно для артистів) спрямував її в необхідне йому (як автору-режисеру) русло. Такий режисерський метод, як правило, вселяв в акторів віру в себе, впевненість, давав їм можливість оволодіти роллю, звільнитись від існуючих комплексів, від певної боязкості. Цікаво, що коли режисер переносив репетиції на сцену й розпочинав роботу над мізансценами, актори на той момент вже так освоювалися зі своїми ролями (знаючи їх мало не на пам'ять), що суфлер ставав їм уже не потрібним [9].

Поєднуючи роботу в кінематографії й театрі, Л. Вісконті запровадив незвичну для виконавців жорстку творчу дисципліну й намагався виховувати універсальних акторів, які, опанувавши дивовижну пластичність, мали легко й невимушено налагоджувати живу комунікацію з глядачем, встановлювати безпосередній емоційний контакт і тим самим надавали виставі максимальної правдоподібності. Майстер вміло поєднував роботу в кіно і театрі, хоч, звісно, й вбачав відмінності в означених видах діяльності, фіксує в них несуттєву різницю, однак таку, що передбачала різні засоби творення сценічного та кінообразу й дистанціювання щодо глядача. Г. Бекон в роботі «Вісконті: Дослідження краси та занепаду» («Visconti : Explorations of Beauty and Decay») вказує, що митець, аналізуючи специфіку акторства в театрі, акцентував на тому, що «робота постановника та виконавця над роллю розпочинається з поглибленого вивчення ними тексту. При цьому, на переконання майстра, власне постановча сценічна частина режисури розпочинається лише тоді, коли актори, скеровані режисером-порадником і помічником, повністю «звільнившись» від власної індивідуальності, вжилися у своїх персонажів і зжилися з ними» [8, с. 217]. Тоді як Д. Ноуелл-Сміт у монографії «Лукіно Вісконті» («Luchino Visconti») відзначає, що сам режисер, аналізуючи роботу з актором (у якому вбачав своєрідний початковий матеріал) у процесі кіновиробництва, вказував, що сама присутність, манера поведінки, вимовляння реплік виконавцями підказують режисерові, у який спосіб він має доповнювати ретельно продуманий і вивірений заздалегідь кадр, тим самим уникаючи надуманості кінопостановки [9].

Постаючи одним з основоположників режисерського театру в Італії, де особлива увага приділялась виконавській пластичності,

Л. Вісконті примусив акторів розуміти спектакль як єдине ціле. І це органічне «ціле» мало би бути організованим передовсім волею режисера. Саме режисер мав визначати головну ідею постановки, ставити завдання всім учасникам вистави, зосібна акторам-прем'єрам. Важливо, що саме Лукіно Вісконті вдається вперше в історії італійського театру зрівняти в правах усі компоненти вистави – слово, музику, світло, колір, сценічний простір.

Нагадаємо, що вибудовуючи фільм за фільмом свій власний авторський кіносвіт, Л. Вісконті не пориває зв'язок з театром протягом усього життя. Та це й не дивно, адже захоплення мистецтвом у юного аристократа розпочалось з театру, передовсім оперного. А тому невдовзі після виходу кінострічки «Найкрасивіша» (1951), де чи не вперше змінювалось класичне для неореалізму співвідношення між художником і матеріалом [9], митець дебютує ще і як оперний режисер виставою «Весталка» (1954) Гаспаре Спонтіні в театрі Ла Скала, тим самим, можливо, віддаючи належне своєму юнацькому захопленню або ж виявляючи повагу до означеного театру, для якого його батьки були покровителями. Поживок для розмислів дає той факт, що, здавалось би, логічним у постановці оперних вистав для майстра, який уже прославився як натхненник неореалізму в кіно, було би звернення до опери з метою її реформації. Проте Л. Вісконті вчинив навпаки: він «не тільки зберіг усі умовності оперного спектаклю, але звів їх до рівня усвідомленого стилю, очищеного від рутини штампів і доведеного до естетичної досконалості. Стверджуючи провідну роль музики й співу та підпорядковуючи їм усі інші компоненти своїх вистав, він слідував основний традиції італійської опери XIX століття [10].

Вкажемо, що саме з оперної постановки «Весталка» розпочинається тісна й плідна співпраця майстра зі співачкою Марією Каллас, у таланті котрої унікально поєдналися дивовижної краси голос і драматичний дар. Із цією виконавицею було створено вистави «Сомнамбула» Вінченцо Белліні, «Травіата» Джузеппе Верді, «Анна Бoleйн» Гаetano Доніцетті, «Іфігенія в Тавриді» Крістофа Віллібальда Глюка, у яких режисер ніби випробовував синтетичну природу сценічного мистецтва, що уможливила творення художнього образу за допомогою виражальних засобів кіно. Показово, що постановка «Травіати» митцем (котрий первісно все ж таки залишався кінорежисером, проте спромігся створити навдивовижу точні і

яскраві музично-драматичні образи на сцені) виявилась найвизначнішою подією в музичному житті 1950-х років.

Вишукана зображальна культура автора-режисера свідчить про те, що Л. Вісконті тонко відчував, як кіно, запозичуючи в музики звукове начало, перетворює та ускладнює його до багатоскладового звукового образу, де сплітаються шумовий, вербальний і, власне, музичний компоненти. Тож надалі режисер, творчість якого є унікальним поєднанням кіномови з пластикою музики та образотворчого мистецтва, стихію яких він активно вбирав, знову звертається до кінематографічної творчості, фільмуючи 1954 року складну «костюмну» (у чомусь театральну) постановку «Почуття» (що стає своєрідним прологом до оперних робіт митця), неодноразово вказуючи, що черпав натхнення в театрі. Показово, що майстер навмисно розгортає дію в першому ж епізоді кінострічки в оперному театрі «Феніче», на сцені якого дають «Трубадура» Д. Верді. При цьому у вказаному фільмі, як зазначає в роботі «Назустріч Вісконті» В. Ашер, «точка зору авансцени» дає змогу режисерові в потрібний момент з гідністю оголосити не лише лицевий, але й зворотний бік усього того, що сприяє розвитку драми [8].

Аналізуючи кіно- й сценічну творчість Л. Вісконті, зокрема фільм «Почуття», слід вказати, що відірваний від контексту кінотвір в чомусь вражає своєю театральністю та навмисне відкритим режисером-автором оперним драматизмом (як-то: кохання, ревності, зрада, смерть, що приходять на зміну одне одному), відвертою примітивністю сценічних ефектів й архаїчністю режисерських прийомів. Проте, як на нашу думку, у контексті загального руху сценічного й аудіовізуального мистецтва, у поєднанні з фільмом «Земля дрижить» такий режисерський хід отримує інший зміст. Витончений музичний ряд кінострічки «Почуття» не випадково належить видатному композиторові XX століття – Ніно Рота, з яким Л. Вісконті співпрацював не лише в кіно («Білі ночі», «Рокко і його брати», «Бокаччо-70», «Леопард»), але й у численних театральних постановках. Адже давно помічено, що твори сценічного й екранного мистецтва, позначені яскравою індивідуальністю автора-постановника, сприяють появі сузір'я талановитих творчих особистостей.

Виношуючи черговий кінематографічний задум, майстер неодноразово зміг зачарувати вибагливу театральну публіку. Отож одну за одною від здійснив успішні постановки творів

Д. Верді («Дон Карлос», «Трубадур», «Макбет» та ін.), Г. Доніцетті («Герцог Альба»), співпрацюючи з Фестивалем двох світів у місті Сполето, Віденською державною оперою та Лондонським «Ковент-Гарденом». Примітно, що, поставивши 1958 року спектакль «Дон Карлос» у Ковент-Гардені, Л. Вісконті відчув у собі здатність ще глибше розкрити свій талант, а тому вперше спробував свої сили як оперний сценограф, адже був не лише режисером, але й режисером-сценографом, безпосереднім автором оформлення численних своїх спектаклів («Жахливі батьки», «Друкарська машинка», «Адам», «Шинкарка», «Горнило», «Фрекен Юлія», «Купець зі Смирни», «Двоє на гойдалці», «Аріальда», «Вишневий сад»). Поза цим фактом складно пояснити висоту зображальної культури всіх його кінематографічних і сценічних робіт [9]. Потужний сценографічний талант Л. Вісконті блискучого творення візуальних образів з усією силою розкрився в таких оперних постановках, як «Герцог Альба», «Диявол у саду», «Травіата», «Весілля Фігаро», «Фальстаф», «Кавалер троянди», «Симон Боканера», де майстрові довелося певним чином відсторонитися від неореалістичних установок.

Здійснюючи активний творчий пошук авторських виражальних засобів на сцені оперних театрів, режисер не полишив роботу й у драматичному театрі, де з'явилися його постановки «Смерть комівояжера» (1952), «Вигляд з мосту» (1958) А. Міллера, «Шинкарка» (1952), «Купець зі Смирни» (1957) К. Гольдоні, «Медея» (1953) Еврипіда, «Фрекен Юлія» (1957) А. Стріндберга, у яких, на жаль, натуралізм, декларований митцем, який ніколи не боявся ризикувати, набув дещо хворобливого фізіологічного відтінку. Так, приміром, досить скупі в архітектурному плані та стримані у вишуканості кольору вистави «Шинкарка», що стала певним розчаруванням для театральної публіки, звинуватили в надмірній правдоподібності «декорації» (створеної за ескізами самого режисера) провінційної траторії. При цьому постановка в чомусь нагадувала сучасний неореалістичний фільм, де основний акцент зосереджений на психологічній достовірності, багатій на деталі, природній і тонкій виконавській грі [9].

1959 року режисер вдався до постановки фільму «Рокко і його брати», що вийшла на екрани 1960 року й мала не тільки шалений успіх у глядачів, але й стала лауреатом численних нагород. Її глибоко вивчали дослідники творчості митця. При цьому цікавим, наш погляд, є той факт, що 1961 року виконавця однієї з головних ролей у вказаній

вище кінострічці Алена Делона (а також майбутню кінозірку Ромі Шнайдер) майстер запросив до участі у виставі за п'єсою Д. Форда «Шкода назвати її розпусницею», котру попри титанічну підготовчу та репетиційну роботу режисера (що виступив ще й сценографом) і наявність прекрасного акторського ансамблю (у складі В. Тесьє, С. Монфор, Д. Сорано) не оцінила публіка й фактично проігнорувала критики. Імовірно, причиною тому стало залишення режисером поза увагою того, що «світ, про який розповідає твір, сам прибирає вигляду велетенського театру, то й письменник, створюючи текст, стає лицедієм світового кону, так що автор обертається на актора» [7, с. 15].

Пізніше Л. Вісконті, не пориваючи з кінематографом, здійснює нові сценічні постановки: «Аріальда» Д. Тесторі (1961), «Вишневий сад» А. Чехова (1965), у перерві між якими працює над фільмом «Леопард» (1963). Потому виходить ще кілька його стрічок: «Туманні зірки Великої Ведмедиці» (1965), «Сторонній» (1967), «Загибель богів» (1969), де «час проникає в художню тканину фільмів майстра крізь проекції історичних катаклізмів на буття окремої людини, а також через твори інших мистецтв, насамперед акустичних» [4, с. 138].

Здається не випадковим, що Л. Вісконті, фільмуючи стрічку «Леопард» (що стане переможцем Каннського фестивалю 1963 року й сягне вершин кіномистецтва), розкриває свій талант ще і як автор лібрето, а також (уже звично для себе) виступає як режисер і сценограф опери «Диявол у саду» сучасного італійського композитора Франко Манніно, з яким співпрацює і в кіно (зокрема у фільмах «Найкрасивіша», «Сімейний портрет в інтер'єрі», «Невинний»). Робота над фільмом «Туманні зірки Великої ведмедиці» (майбутнім здобувачем Золотого лева Венеційського фестивалю), не завадила майстрові одночасно продовжувати співробітництво з театрами. А тому 1964 року митець, маючи значний авторитет у театральному світі, приймає запрошення двічі поставити оперу «Трубадур» Д. Верді та працює з різними творчими колективами в Ла Скала та Ковент-Гардені. Тому самого року на сцені Римської опери майстер, укотре випробовуючи власні можливості, працює над спектаклем «Весілля Фігаро» В. А. Моцарта, за яким у досить короткий термін слідувала постановка опери «Дон Карлос» Д. Верді (1965).

Рік потому Л. Вісконті, який завжди намагався поєднати у своїй творчості

принципи драматичної та оперної режисури, пропускаючи сценічні твори крізь призму кінематографічного бачення, здійснив ще дві постановки: у Віденській державній опері («Фальстаф» Д. Верді) і на сцені Ковент-Гардену («Кавалер троянди» Р. Штрауса). Усвідомивши, що все ж таки «кінематограф перевершує театр, літературу, живопис у створенні зорових рухомих образів, здатних широко охопити життя в усьому його естетичному значенні та своєрідності» [5, с. 97], режисер екранізував роман А. Камю «Невинний» і, запросивши на головні ролі М. Мastroяні й А. Каріну, презентував надзвичайно коректне екранне прочитання літературного тексту. Копітка праця над фільмом, що став номінантом численних премій і фестивалів, ніби лише розпалила талант автора-режисера, котрий 1967 року запропонував глядачам Ковент-Гардену третю оригінальну версію опери «Травіата» Д. Верді, що органічно поєднала переконливість і природність драматичного дійства з умовністю та піднесеністю оперного мистецтва.

Маючи значний кінематографічний досвід, Л. Вісконті глибоко усвідомлював, що, «оперуючи часом як засобом виразності, кіно здатне передати стрімку зміну подій у їхній внутрішній логіці» [5, с. 97], а тому не випадково, започаткувавши «німецьку трилогію», першою фільмує масштабну кінофреску «Загибель богів». Показово, що складна кінопостановка не тільки не виснажує майстра, але й, навпаки, надихає його на нові творчі експерименти на сцені Віденської державної опери, де режисер того ж 1969 року здійснив постановку «Симон Бокканегра» Д. Верді. Чотири роки потому поціновувачі таланту Л. Вісконті познайомляться з його останньою постановкою – оперою «Манон Леско» Д. Пуччіні в межах театрального Фестивалю Двох світів в італійському місті Сполето, де майстер уміло маніпулює ракурсним поглядом театрального глядача.

Наукова новизна. Аналізуючи специфіку екранної та сценічної творчості Л. Вісконті, виявлено, що митець глибоко відчував закони кінематографу в їх складних взаємозв'язках із канонами театру. З'ясовано, що у творенні екранного чи то сценічного продукту постановник не відмовлявся від жодних засобів, котрі здатні йому слугувати, навіть коли йдеться про використання прийомів, не типових для певного виду мистецтва.

Висновки. У ході дослідження доведено, що Л. Вісконті, тонко відчуваючи час і чудово знаючи закони сцени та екрану, висловив у

своєму мистецтві найрізноманітніші театральні й кінематографічні ідеї. Звертаючись до витоків кіно й, зокрема, творчості Ж. Мельєса, майстер йшов від театру, стрімко рухаючись в бік кінематографу як синтетичного виду мистецтва. Виявлено, що для універсального за характером творчості митця, котрий став першим в історії італійського театру режисером-диктатором (що беззастережно підпорядковував у постановочному процесі все і всіх своїй волі) характерним було бачення фільму як органічного цілого, разом із монтажними побудовами, основою яких залишився принцип секвенції, тобто виробництво цілісного епізоду, що безперервно знімають на плівку. Показано, що у своїй пристрасності до зйомки довгими планами Л. Вісконті-неореаліста, його авторському стилю було властиво те, що можна визначити як «почуття конкретності». Разом з тим схарактеризовано творчість майстра як продуцента яскравих вистав яскравих, святкових, гостро театральних, в котрих усі – персонажі, предмети та прикмети реального світу лишень образ чи то привід для гри. Виявлено, що у продукуванні фільмів режисер безсумнівно, мав на увазі ту творчу можливість, яка становить природну властивість театру і, на жаль, так часто втрачається в кінематографі, а саме можливість забезпечити безперервну послідовність життєвого плину та існування виконавця в образі.

### Література

1. Брюховецька Л. Кіномистецтво. Київ: Логос. 2011. 391 с.
2. Велимчаниця О. Театр для діалогу: на перетині з активізмом і терапією? URL: [http://kurbas.org.ua/projects/almanah9/almanah9\\_2.pdf](http://kurbas.org.ua/projects/almanah9/almanah9_2.pdf) (дата звернення: 07.09.2023).
3. Зубавіна І. Б. Екранна культура: засоби моделювання художньої реальності (час і простір у кінематографі). Київ: Інтертехнологія, 2006. 272 с.
4. Зубавіна І. Б. Художнє моделювання часопростору у кінематографі як семантико-естетичний пошук. *Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого*: зб. наук. праць. 2009. Вип. 4–5. С. 224–239.
5. Холодинська С. М. Кінематограф і телебачення – «поліфонічні» види мистецтва (естетико-художні особливості). *Вісник Маріупольського державного університету*. 2012. Вип. 4. С. 96–102.
6. Ширман Р. Український театр і кінематограф на початку ХХ століття: аспекти взаємодії та новаторські тенденції. URL:

<http://audiovisual-art.knukim.edu.ua/article/view/185704> (дата звернення: 08.09.2023).

7. Юдкін-Ріпун І. Від сценічної репетиції до літературного тексту: прояви «струменя свідомості» у творах В. Винниченка. *Студії мистецтвознавчі*. 2015. Число 2. С. 7–23.

8. Bacon Henry. *Visconti : Explorations of Beauty and Decay*. Cambridge University Press, 1998. 297p.

9. Nowell-Smith Geoffrey. *Luchino Visconti*. British Film Institute, 2003. 250p.

10. Silva Horacio. *The Aristocrat*. *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2006/09/17/style/tmagazine/t17visconti.html> (дата звернення: 09.09.2023).

### References

1. Briukhovetska, L. (2011). *Cinema art*. Kyiv [in Ukrainian].

2. Velymchanytsia, O. Theatre for dialogue: at the intersection of activism and therapy? URL: [http://kurbas.org.ua/projects/almanah9/almanah9\\_2.pdf](http://kurbas.org.ua/projects/almanah9/almanah9_2.pdf) [in Ukrainian].

3. Zubavina, I. B. (2006). *Screen culture: means of modelling artistic reality (time and space in cinematography)*. Kyiv [in Ukrainian].

4. Zubavina, I. B. (2009). *Artistic modelling of space and time in cinematography as a semantic-*

*aesthetic search*. *Scientific Bulletin of the I. K. Karpenko-Kary Kyiv National University of Theatre, Cinema and Television*, 4–5, 224–239 [in Ukrainian].

5. Kholodynska, S. M. (2012). *Cinematography and television – "polyphonic" forms of art (aesthetic and artistic features)*. *Bulletin of Mariupol State University*, 4, 96–102 [in Ukrainian].

6. Shyrman, R. *Ukrainian theatre and cinema at the beginning of the 20th century: aspects of interaction and innovative trends*. URL: <http://audiovisual-art.knukim.edu.ua/article/view/185704> [in Ukrainian].

7. Yudkin-Ripun, I. (2015). From stage rehearsal to literary text: manifestations of the "stream of consciousness" in the works of V. Vynnychenko. *Art History Studies*, 2, 7–23 [in Ukrainian].

8. Bacon, H. (1998). *Visconti: Explorations of Beauty and Decay*. Cambridge University Press [in English].

9. Nowell-Smith, G. (2003). *Luchino Visconti*. British Film Institute [in English].

10. Silva, H. (2006). *The Aristocrat*. *The New York Times*. URL: <https://www.nytimes.com/2006/09/17/style/tmagazine/t17visconti.html> [in English].

*Стаття надійшла до редакції 12.10.2023  
Отримано після доопрацювання 14.11.2023  
Прийнято до друку 22.11.2023*

УДК 37.013.73

**Цитування:**

Іващенко І. В. Татаренко М. Г. Специфіка європейської театральної режисури фламандської хвилі: метафоричні образи Люка Персеваля. *Мистецтвознавчі записки* : зб. наук. пр. 2023. Вип. 44. С. 182–187.

Ivashchenko I., Tatarenko M. (2023). Specificity of European Theatre Directing of the Flemish Wave: Metaphorical Images Luk Perceval. *Mystetstvoznavchi zapysky*: zb. nauk. pr., 44, 182–187 [in Ukrainian].

*Іващенко Ірина Віталіївна,*  
професор, заслужений діяч мистецтв України,  
професор кафедри режисури  
та майстерності актора,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
<https://orcid.org/0000-0002-1046-0735>  
[fusya5@ukr.net](mailto:fusya5@ukr.net)

*Татаренко Марина Генадіївна,*  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
Київський національний університет  
культури і мистецтв,  
<https://orcid.org/0000-0001-6838-3560>  
[marina-lada-2012@ukr.net](mailto:marina-lada-2012@ukr.net)

## СПЕЦИФІКА ЄВРОПЕЙСЬКОЇ ТЕАТРАЛЬНОЇ РЕЖИСУРИ ФЛАМАНДСЬКОЇ ХВИЛІ: МЕТАФОРИЧНІ ОБРАЗИ ЛЮКА ПЕРСЕВАЛЯ

**Мета статті** – виявити особливості творчої діяльності одного з провідних представників театральної режисури «фламандської хвилі» Люка Персеваля. **Методологія дослідження.** Застосовано аналітичний метод, метод типологічного, мистецтвознавчого, жанрово-стильового та образно-стилістичного аналізу, завдяки яким виявлено і структуровано авторські підходи та методологію режисури Л. Персеваля, а також метод теоретичного узагальнення. **Наукова новизна.** Досліджено творчу діяльність одного з провідних режисерів європейського театру кінця ХХ – перших двох десятиліть ХХІ ст. Л. Персеваля; проаналізовано естетику театральної режисури Л. Персеваля крізь призму концепції постдраматичного театру; розглянуто метафоричні образи та їх місце в візуальному тексті вистави на прикладі постановок «Отелло» В. Шекспіра та «Чорно-жовто-червона трилогія: мандрівка в європейське серце п'їтьми» (альтернативна назва «Сум Бельгії») С. Хіна. **Висновки.** Театральна режисура Л. Персеваля, художнє мислення якого формувалося в атмосфері фламандської театральної культури і відображає всі її особливості, характеризується активними пошуками вишуканих символічних форм втілення вищої єдності всього живого. Режисер осмислює сучасність крізь призму минулого, здійснює спробу висвітлити глибокі суперечності сучасного соціокультурного простору в процесі створення системи творчих відображень, складної гри естетики сучасного постдраматичного театру та узагальнення різноманітних культурних нашарувань і актуальних для людини ХХІ ст. тем у містких метафорах. Л. Персеваль осмислює проблематику місця і часу, природи, життя, свободи, незалежності, складності життя і природних розбіжностей, явища і трагедії, що вражають людину. Власне ставлення, внутрішні переживання та глибинні почуття режисер виражає за допомогою метафоричних символів, що складають сутність його творчої манери. Особливістю режисерської лексики Л. Персеваля є пошуки метафоричних способів сценічного вираження складного психологічного змісту постановок, у процесі дослідження головних суперечностей людської особистості, що посилюють пластику оновленого мінімалістичного сценічного простору вистави.

**Ключові слова:** Люк Персеваль, європейська театральна режисура, «фламандська хвиля», постдраматичний театр, метафоричні образи.

*Ivashchenko Iryna, Professor, Honoured Artist of Ukraine, Professor of the Department of Directing and Acting Skills, Kyiv National University of Culture and Arts; Tatarenko Maryna, Candidate of Pedagogical Sciences, Associate Professor, Kyiv National University of Culture and Arts*

### **Specificity of European Theatre Directing of the Flemish Wave: Metaphorical Images Luk Perceval**

**The purpose of the article** is to reveal the peculiarities of the creative activity of one of the leading representatives of theatre directing of the "Flemish wave" Luk Perceval. **Research methodology.** The analytical method, the method of typological, art history, genre-stylistic, and figurative-stylistic analysis was used, thanks to which the author's approaches and the methodology of L. Perceval's direction were revealed and structured, as well as the method of theoretical generalisation. **Scientific novelty.** The creative activity of one of the leading directors of the European theatre at the end of the 20th century and the first two decades of the 21st century was studied. L. Perceval;

the aesthetics of L. Perceval's theatrical direction are analysed through the prism of the concept of post-dramatic theatre; metaphorical images and their place in the visual text of the play are considered, using the example of the productions of "Othello" by W. Shakespeare and "Black-Yellow-Red Trilogy: Journey to the European Heart of Darkness" (alternative name "Belgium Sorrow") by S. Khin. **Conclusions.** Theatrical direction of L. Perceval, whose artistic thinking was formed in the atmosphere of Flemish theatre culture and reflects all its features, is characterised by an active search for exquisite symbolic forms of the embodiment of the highest unity of all living things. The director interprets modernity through the prism of the past, makes an attempt to highlight the deep contradictions of the modern socio-cultural space in the process of creating a system of creative reflections, the complex play of aesthetics of modern post-dramatic theatre and generalising various cultural layers and topics relevant to people of the 21st century in comprehensive metaphors. L. Perceval comprehends the problems of place and time, nature, life, freedom, independence, the complexities of life and natural contradictions, phenomena and tragedies that strike a person. The director expresses his own attitude, inner experiences and deep feelings with the help of metaphorical symbols that make up the essence of his creative manner. A feature of L. Perceval's directorial vocabulary is the search for metaphorical ways of stage expression of the complex psychological content of productions, in the process of researching the main contradictions of the human personality, which enhance the plasticity of the updated minimalist stage space of the performance.

**Keywords:** Luk Perceval, European theatre direction, "Flemish wave", post-dramatic theatre, metaphorical images.

Актуальність дослідження. Важливим явищем сучасного європейського театрального дискурсу є творчість представників покоління фламандських режисерів-експериментаторів - Яна Фабра, Яна Лаурера, Іва Ван Хове, Гі Кассірса, Яна Декоте та Люка Персеваля, активна популяризація яких в останні два десятиліття ХХ ст. була відома під назвою «фламандська хвиля». Серед представників «фламандської хвилі» на сучасному етапі особливу увагу привертає режисерська діяльність Люка Персеваля (1957 р.н.), випускника Королівської фламандської консерваторії (Антверпен), засновника театральної компанії «Blauwe Maandag Cie» (1984 р.), художнього керівника Національного театру Антверпена (1998 р.), директора-резидента берлінського театру «Schaubühne am Lehniner Platz» (2005-2008 рр.), режисером гамбурзького театру «Талія» (2009-2016 рр.), бельгійського «NTGent» (2018-2022 рр.), лауреата численних міжнародних премій.

Важливість осмислення режисерських концепцій та прийомів провідних представників європейського театру з метою розширення теоретичної бази сучасного театрознавства зумовлює актуальність теми дослідження.

Мета статті – виявити особливості творчої діяльності одного з провідних представників театральної режисури «фламандської хвилі» Люка Персеваля.

Аналіз публікацій. Дослідження, пов'язані з режисурою європейського театру кінця ХХ – початку ХХІ ст. на сучасному етапі розвитку мистецтвознавства і театрознавства формують один із найбільш перспективних напрямів. Серед останніх досліджень та

публікацій українських науковців, присвячених різноманітним аспектам сучасної театральної режисури європейських країн наведемо праці Т. Буздигана «Ромео Каstellуччі – апологет постдраматичного театру» [1] та «Естетика постдраматичного театру в творчості Ромео Каstellуччі» [2], М. Татаренко «Режисура сучасного французького авангардного театру Нантер Амандьє: стилістичні і концептуальні новації» [3], В. Стрельчук «Метанаративи ірландського постдраматичного театру в контексті постановок Г. Кігана та Ф. Кеннона» [4], Т. Філіної «Культуротворча чинність словацького національного театру: історія та сучасність» [5] та ін. Проте особливості режисури представників «фламандської хвилі» загалом та Л. Персеваля зокрема, лишаються практично невисвітленими.

Виклад основного матеріалу. Діяльність фламандських режисерів Яна Фабра, Яна Лаурера, Іва Ван Хове, Гі Кассірса, Яна Декоте та Люка Персеваля, що починали свій творчий шлях у власних театральної компанії з порівняно невеликими бюджетами і були відомими лише на національному рівні, наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст. отримала міжнародне визнання, в тому числі на критичному та теоретичному рівні [8, с. 256]. У 1990-ті рр. всі вони стали широко відомі в масштабах світового театру, зайнявши важливі посади в європейських театральної компанії, а їх постановки аналізуються на сторінках ґрунтовної наукової праці Г.-Т. Леманна «Постдраматичний театр» (1999 р.) – вичерпного, практично канонічного огляду експериментального виконавського мистецтва «поставангардного» періоду останній трьох десятиліть ХХ ст.

Найяскравішою театральною постановкою Л. Персеваля, на думку дослідників, стала «Війна десяти» – інсценізація за мотивами королівських драм В. Шекспіра (1997–1998 рр.). Вистава, що тривала дев'ять годин і яку переглянула рекордна кількість глядачів у Фландрії та Нідерландах отримала нове сценічне життя в рамках Зальцбургського фестивалю – режисеру запропонували здійснити постановку німецької версії під назвою «Schlachten!». Шекспірівська тетралогія принесла широке визнання молодому фламандському режисеру [9, с. 275], чому великою мірою посприяли сміливі експерименти в пошуках прихованого в драматичному матеріалі сенсу.

За Л. Персевалем важливим лейтмотивом драматургії В. Шекспіра є втрата особистої ідентичності, що відображена в страху втратити контроль над власним життям, страхом незворотності долі, страху від неможливості отримання відповідей на фундаментальні питання ані в культурі, ані у вірі, ані у релігії [9, с. 276]. Визначні драматичні твори минулого не обмежуються своїм постійним змістом, а наділені властивістю відображати час, збагачуючись новими думками. Новий зміст відповідно зумовлює нову виконавську форму: нову технологію, нові прийоми, нові фарби, поєднання та ін.

Однією з найвідоміших вистав Люка Персеваля в перші десятиліття ХХІ ст. є «Отелло» В. Шекспіра в сценічній адаптації Г. Зенкеля і Ф. Залмоглу. В рамках провідних тенденцій постдраматичного театру режисер в співпраці з драматургами репрезентують новий варіант «Отелло», написаного сучасною німецькою мовою з використанням жаргонізмів і ненормативної лексики, але зі збереження автентичного сюжету, структури і характерів персонажів. На думку дослідників, такий синтез класичних канонів театральної драматургії з елементами маргінального середовища посприяв формуванню нової сценічної енергії [10, с. 519].

Відповідно до авторського бачення сценаристів та режисера, один із найвідоміших сюжетів англійського драматурга отримує нестандартне трактування – акцент з конфлікту, викликаного ревностями, на конфлікт расової приналежності. На думку дослідників, «той безпосередній формі, яку приймає расизм в постановці», передусім варто завдячувати Ф. Займоглу – німецьким іммігрантом турецького походження, який у власній творчості глибоко досліджує расові

питання, в боротьбі з «оманливими інтерпретаціями будь-яких питань мультикультуралізму» [6, с. 189].

Водночас навіть вибір Л. Персевалем акторського складу дозволяє розглядати питання про расову приналежність в іншій, нетрадиційній для сучасного європейського театру манері, коли на головні ролі, які завжди виконували представники європеїдної ради, запрошувалися чорношкірі актори. Роль Отелло, який у свідомості театральних глядачів багатьох століть – темношкірий мавританський офіцер, у постановці Люка Персеваля виконує актор Т. Тіме, з яким у режисера склалися надзвичайно продуктивні стосунки в епічній та характерно ліберальній адаптації першої тетралогії історичних п'єс В. Шекспіра – постановці «Шлахтен!» («Бійня!»). Призначення на роль мавра не чорношкірого актора також певною мірою є метафорою режисера про нездатність сучасної театральної публіки вийти за межі расової проблеми. У постановці «Отелло» Л. Персеваля єдиним чорношкірим актором є Е. Хаген, присутність якого на сцені режисер використовує, щоб викликати почуття провини у переважно білих глядачів, які слухають злі расистські тиради.

Загальна атмосфера, що створюється сценарієм, декораціями та костюмами нагадує сучасну північну Європу, проте це версія сучасного світу, в якому приховані тонкощі інституціональних та індивідуальних особливостей зазвичай переносяться у відкриті вираження нетерпимості. Постановниками використовується ряд банальних насмішок, що спеціально перегукуються з лексикою нацистської епохи, створюючи ефект історичної невизначеності, завдяки якому глядача змушують зрозуміти, що расові жахіття, які повинні були лишатися далеко в минулому, зберігаються і в теперішньому. Основним сценічним образом Л. Персеваля обирає два монохромних фортепіано, поставлених один зверху іншого – чорний «баран», який покриває білу «вівцю» (на це наголошується і в додатках до програмки вистави: «це фортепіано звучить як тварина») [11, с. 94] спочатку видається цікавим візуальним ходом, проте невдовзі викликає глибоке відчуття морального запаморочення, оскільки викликає розуміння у глядача співучасті в расизмі образу та женоненавистності. Л. Персеваль використовує цю візуальну метафору з метою нагадати глядачу про акт блуду, що відбувся між одним із «нас» та одним із «них». Окрім того, ця метафора надзвичайно цікаво

уособлює образ Дездемони, її пасивність, невинність та наївність – біле фортепіано, яке стало непотрібним як інструмент через його положення під чорним «чоловічим» фортепіано. Остаточо доповнює складний метафоричний образ професійна гра відомого джазового виконавця Е. Томаса – чорне фортепіано засобами музичних звуків виражає почуття ніжності, шаленої пристрасті, відчуття біди – внутрішні відчуття і почуття персонажів вистави замість слів, на які у сучасному житті люди звертають все менше уваги [11, с. 95].

Особливістю режисерської естетики Люка Персеваля є позиціонування героя як центру вистави – це зумовлює і підхід до вирішення сценографічного оформлення, що характеризується мінімізацією сучасних мультимедійних технологій, машинерії та театральних ефектів і акцентуванні на природі актора.

У 2022 р. на сцені бельгійського театру «NTGent» відбулася прем'єра вистави-трилогії Л. Персеваля «Чорно-жовто-червона трилогія: мандрівка в європейське серце п'ятьми» (альтернативна назва «Сум Бельгії») С. Хіна, присвяченої дослідженню темних сторін історії країни – епічного центру Європи [13] на основі творчого опрацювання документальних свідчень. Для зручності глядацького сприйняття відвідувачам надано можливість переглянути три частини постановки одразу (сценічний марафон триває з 11 ранку до 22 години), або дивитися їх як окремі самостійні вистави під назвами «Чорний: Конго», «Жовтий: Рес» та «Червоний: Священна війна» - на честь кольорів бельгійського державного прапора. Вся історія являє собою проникливу і сюрреалістичну історію про парадоксальну країну – політичне серце сучасної Європи. Відповідно до авторського бачення режисера, історичні події стають лише відправною точкою в сценічному втіленні розповіді про свою країну, що показує як політичний порядок призводить до людських страждань. Перша частина трилогії - вистава «Чорний: Конго», основою якої стали документальні свідчення місіонера-афроамериканця В. Шеппарда, присвячена відтворенню расистських злочинів експлуатаційного режиму, який було встановлено в лише формально незалежній Вільній державі Конго бельгійським королем Леопольдом II наприкінці XIX – на початку XX ст. У виставі досліджується обіцянка колоніалізму стати «цивілізаційною» силою, забезпечити Європу новим багатством і дати афроамериканцям новий дім.

Основою другої частини трилогії – постановки «Жовтий: Рес» стала проблематика фламандського колабораціоністського молодіжного фашистського руху 30-х рр. XX ст. і часів Другої світової війни, коли багато представників фламандської молоді стали адептами нацистської ідеології. Вистава заснована на новій п'єсі бельгійського письменника і режисера П. ван Краайя, проте доповнена іншим історичним матеріалом. Основна сюжетна лінія обертається довкола вигаданої фламандської родини, яка співчуває нацистам. Син Джеф їде на Східний фронт і посилає додому листи; його сестра Міє (Л. Вільдемерш) прагне приєднатися до нього і вступає в листування з іншим солдатом, Алоїзієм. Голова родини Стаф (П. Сейнев) конфліктує зі своїм братом Хубертом, який виступає проти німецької окупації і приховує молоду єврейку Ханну. На думку дослідників, хорова структура і алюзивність вистави вимагає від глядача посиленої розумової роботи [7]. Складне метафоричне бачення Л. Персеваля найяскравіше простежується в хореографічних сценах: актори танцюють під супровід барабанів на великому столі і довкола нього в стані трансу, що є нагадуванням про складний спадок німецького сучасного танцю, в якому перевага надавалася ансамблевим номерам, а деякі провідні хореографи співпрацювали з нацистським режимом і, відповідно, зробили свій внесок в його пропаганду.

У третій виставі – «Червоний: Священна війна» Л. Персеваль відтворює страшні події 22 березня 2016 р. у Бельгії – два напади, що здійснили члени місцевої терористичної організації ісламістів у метро і аеропорту Брюсселя. Терористична атака досліджується у постановці з погляду історії батька одного зі смертників – таким чином Л. Персеваль намагається дослідити розчарування та ізоляцію як чинники, що можуть призвести до екстремізму і радикалізму.

У співпраці з художником-постановником А. Курц, художником по костюмах І. Ванденбуше та дизайнером з освітлення М. Ван Денесом режисеру вдалося створити унікальну сценічну атмосферу. Величезну роль у постановці трилогії відіграє візуальний ряд, який, характеризується використанням численних видовищних елементів, що поєднують три постановки, створюючи чітку наскрізну лінію між ними. Метафорою кожної вистави режисер обрав різні природні елементи: у першій частині

трилогії він використовує дощ, який в різні моменти йде на персонажів, змушуючи їх кидатися в пошуках притулку; у другій такою метафорою стає сніг, який засипає Стафа і всю його родину, яка очікує повернення сина зі Східного фронту; у виставі «Червоний» Л. Персеваль використовує туман, який оточує героїв, затьмарює їх погляд, роблячи їх загубленими і самотніми на сцені – туман також викликає асоціацію з димом від недавнього вибуху.

Сценічний дизайн трилогії зосереджено довкола більярдного стола – метафоричного зображення остова, який рятується від зливи Конго, в джунглях важких канатів, що звисають зі стелі («Чорний»); обідній стіл, оточений білими прапорами різної висоти, за яким сидять члени родини, поховані в горах снігу – як у своєму горі, що постійно посилюється («Жовтий»; і як величезні уламки від вибуху небаченої бомби, що і досі висять над сценою у стані детонації.

Л. Персеваль підіймає кілька тем і мотивів – ідею втраченого покоління та питання про те, що створює умови для того, щоб нормальні люди здійснювали страшні вчинки.

Творча діяльність Л. Персеваля вирізняється постійним пошуком фламандських елементів в класичних п'єсах. Наголошуючи на тому, що театру потрібна «впізнаваність», режисер вбачає своїм надзавданням встановлення зв'язку зі своїм суспільством і культурою, а сенс театру – в процесі пошуку, оскільки лише «незнання», яке хоче знати, призводить до переосмислення. В творчості режисера головну роль відведено темі родини. Л. Персеваль шукає універсальний погляд на людину і суспільство, обравши основними джерелами натхнення драматургію В. Шекспіра, А. Стріндберга, Ж. Расіна та ін. Водночас у межах тенденцій розвитку постдраматичного театру [12, с. 87], режисер репрезентує новий театральний текст, в якому драматургія позиціюється вже не як першооснова, а лише як елемент, рівень та матеріал сценічного зображення.

Наукова новизна. Досліджено творчу діяльність одного з провідних режисерів європейського театру кінця ХХ – перших двох десятиліть ХХІ ст. Л. Персеваля; проаналізовано естетику театральної режисури Л. Персеваля крізь призму концепції постдраматичного театру; розглянуто метафоричні образи та їх місце в візуальному тексті вистави на прикладі постановок «Отелло» В. Шекспіра та «Чорно-жовто-

червона трилогія: мандрівка в європейське серце п'їтьми» (альтернативна назва «Сум Бельгії») С. Хіна.

Висновки. Театральна режисура Л. Персеваля, художнє мислення якого формувалося в атмосфері фламандської театральної культури і відображає всі її особливості, характеризується активними пошуками вишуканих символічних форм втілення вищої єдності всього живого. Режисер осмислює сучасність крізь призму минулого, здійснює спробу висвітлити глибокі протиріччя сучасного соціокультурного простору в процесі створення системи творчих відображень, складної гри естетики сучасного постдраматичного театру та узагальнення різноманітних культурних нашарувань і актуальних людині ХХІ ст. тем у містких метафорах. Л. Персеваль осмислює проблематику місця і часу, природи, життя, свободи, незалежності, складності життя і природних протиріччя, явища і трагедії, що вражають людину. Власне ставлення, внутрішні переживання та глибинні почуття режисер виражає за допомогою метафоричних символів, що складають сутність його творчої манери. Особливістю режисерської лексики Л. Персеваля є пошуки метафоричних способів сценічного вираження складного психологічного змісту постановок, у процесі дослідження головних протиріч людської особистості, що посилюють пластику оновленого мінімалістичного сценічного простору вистави.

### Література

1. Буздиган Т. М. Ромео Каstellуччі – апологет постдраматичного театру. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв : наук. журнал. 2021. № 4. С. 214–217.
2. Буздиган Т. Естетика постдраматичного театру в творчості Ромео Каstellуччі. Острозькі культурологічні читання: матеріали Всеукраїнської наукової конференції (м. Острого, 15 квітня 2021 р.). Острого : Видавництво Національного університету «Острозька академія», 2021. С. 54–56.
3. Татаренко М. Г. Режисура сучасного французького авангардного театру НантерАмандьє: стилістичні і концептуальні новації. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2021. Вип. 39. С. 245–250.
4. Стрельчук В. О. Метанаративи ірландського постдраматичного театру в контексті постановок Г. Кігана та Ф. Кеннона. Вісник Київського національного університету культури і мистецтв. Серія : Сценічне мистецтво. 2021. № 4(2). С. 153–162.

5. Філіна Т. В. Культуротворча чинність словацького національного театру: історія та сучасність. Сценічне мистецтво: домінуючі проблеми художньо-творчих процесів: матеріали Всеукраїнської наукової конференції науково-педагогічних працівників, докторантів, аспірантів та магістрантів. Київ : Вид. центр КНУКіМ, 2021. С. 126–130.

6. Billing Ch. M. Othello Was a White Man: Review of Othello (directed by Luk Perceval for Münchner Kammerspiele) at the Royal Shakespeare Theatre. 2007. Shakespeare. Issue 3. pp. 189–199.

7. Cappelle L. 'Yellow' Is a Play That Looks Great on Film. What Will It Be Like Onstage? The New York Times. 2021. URL : <https://www.nytimes.com/2021/03/18/theater/yellow-sorrows-of-belgium.html> (дата звернення : 12.11.2023).

8. Crombez T. Canonisation in Contemporary Theatre Criticism: A Frequency Analysis of 'Flemish Wave' Directors in the Pages of Etcetera, Contemporary Theatre Review. 2014. Issue 24. Vol. 2., pp. 252–261.

9. de Vos J. What's on an Old Man's Mind? Luc Perceval's King Lear. The Low Countries. Jaargang 11. 2003. pp. 274–276.

10. Jackson R. Shakespeare in Performance. Shakespeare Survey. 2012. pp. 513–524.

11. Jackson R. Shakespeare in Gdańsk, August 2006. *Shakespeare Quarterly*. 2007. Issue 58(1). pp. 93–108.

12. Lehmann H.-T. Postdramatic Theatre. Translated and with an Introduction by Karen Jürs-Munby. Routledge, 2006. 225 p.

13. The Black-Yellow-Red-Trilogy/The Marathon. Lukperceval.info. 2022. URL : <https://lukperceval.info/work/the-sorrows-of-belgium-trilogy/> (дата звернення : 17.11.2023).

### References

1. Buzdyhan, T. M. (2021). Romeo Castellucci is an apologist of the post-dramatic theatre. *Bulletin of the National Academy of Managers of Culture and Arts*, 4, 214–217 [in Ukrainian].

2. Buzdyhan, T. M. (2021). Aesthetics of the post-dramatic theatre in the work of Romeo Castellucci. Ostroh cultural readings: materials of the All-Ukrainian Scientific Conference (April 15, 2021). Ostroh: Publishing House of the National University "Ostroh Academy", 54–56 [in Ukrainian].

3. Tatarenko, M. H. (2021). Directing the modern French avant-garde theatre of Nanterre-Amandier: stylistic and conceptual innovations. *Art history notes*, 39, 245–250 [in Ukrainian].

4. Strelchuk, V. O. (2021). Metanarratives of the Irish post-dramatic theatre in the context of productions by H. Keegan and F. Cannon. *Bulletin of the Kyiv National University of Culture and Arts*. Series: Performing arts, 4(2), 153–162 [in Ukrainian].

5. Filina, T. V. (2021). Cultural activity of the Slovak national theatre: history and modernity. Stage art: dominant problems of artistic and creative processes: materials of the All-Ukrainian scientific conference of scientific and pedagogical workers, doctoral students, postgraduates and master's students. Kyiv: Ed. KNUKіM centre, 126–130 [in Ukrainian].

6. Billing, Ch. M. (2007). Othello Was a White Man: Review of Othello (directed by Luk Perceval for Münchner Kammerspiele) at the Royal Shakespeare Theatre. *Shakespeare*, 3, 189–199 [in English].

7. Cappelle, L. (2021). 'Yellow' Is a Play That Looks Great on Film. What Will It Be Like Onstage? The New York Times. 2021. URL: <https://www.nytimes.com/2021/03/18/theater/yellow-sorrows-of-belgium.html> [in English].

8. Crombez, T. (2014). Canonisation in Contemporary Theatre Criticism: A Frequency Analysis of 'Flemish Wave' Directors in the Pages of Etcetera. *Contemporary Theatre Review*, 24, 2, 252–261 [in English].

9. de Vos, J. (2003). What's on an Old Man's Mind? Luc Perceval's King Lear. *The Low Countries*, 11, 274–276 [in English].

10. Jackson, R. (2012). Shakespeare in Performance. *Shakespeare Survey*, 513–524 [in English].

11. Jackson, R. (2007). Shakespeare in Gdańsk, August 2006. *Shakespeare Quarterly*, 58(1), 93–108 [in English].

12. Lehmann, H.-T. (2006). Postdramatic Theatre. Translated and with an Introduction by Karen Jürs-Munby. Routledge [in English].

13. The Black-Yellow-Red-Trilogy/The Marathon. Lukperceval.info. 2022. URL: <https://lukperceval.info/work/the-sorrows-of-belgium-trilogy/> [in English].

Стаття надійшла до редакції 05.10.2023  
Отримано після доопрацювання 07.11.2023  
Прийнято до друку 15.11.2023