

ISSN (Print): 2708-5317,  
ISSN (on-line): 2708-5325

Виконавчий орган Київської міської ради  
(Київська міська державна адміністрація)  
Департамент культури

КИЇВСЬКА МУНІЦИПАЛЬНА АКАДЕМІЯ ЕСТРАДНОГО ТА  
ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ



# АРТ-платФОРМА

Альманах

*Видається з 2020 р.*

Випуск 2(8)

Київ  
2023

ISSN (Print): 2708-5317,  
ISSN (On-line): 2708-5325

Licensing Authority of Kyiv  
(Kyiv State Administration)  
Department of Culture

KYIV MUNICIPAL ACADEMY OF  
CIRCUS AND PERFORMING ARTS



# **[ART-platFORMA]** **ART-platFORM**

Almanac

*Published since 2020*

Volume 2(8)

Kyiv  
2023

DOI: doi.org/10.51209/platform.2.8.2023

УДК 7.01.09

АРТ-платФОРМА: альм. Київ: КМАЕЦМ, 2023. Вип. 2(8). 422 с.

**Головний редактор:** *Романенкова Ю.В.* (д. мист., проф., Київ, Україна)

**Заступник головного редактора:** *Братусь І.В.* (к. філ. н., доц., Київ, Україна)

**Відповідальний секретар:** *Каблова Т. Б.* (к. мист., доц., Київ, Україна)

### **Міжнародна редакційна рада**

*Фекете П.* (генеральний директор Столичного цирку Будапешта, Угорщина); *Пілс У.* (президент Міжнародного циркового фестивалю Монте-Карло, Монако); *Джарола А.* (Президент освітнього центру циркового мистецтва, Верона, Італія); *Корнієнко В.В.* (д. культ., проф., генеральний директор Національного цирку України, Київ, Україна); *Сом-Сердюкова О.М.* (к. мист., доц., коледж Сула, Ставангер, Норвегія); *Савіцька-Барагін Я.* (д. мист. та культ., Технологічний університет Молдови, Кишенев, Молдова); *Шевченко Л.О.* (Нар. арт. України, Нар. арт. СРСР, Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна)

### **Редакційна колегія**

*Вайс Дж.* (д-р мист. хаб., доц., Академія Музики, Любляна/Університет Марибора, Словенія); *Яковлев О.В.* (д. культ., проф., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна); *Варакута М.І.* (к. мист., доц., Дніпропетровської академії музики ім. М. Глінки, Дніпро, Україна); *Качмар О.В.* (д. філос. н., доц., Прикарпатський Національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна); *Родов І.* (д-р мист. хаб., проф., Бар-Ланський Університет, Ізраїль); *Свердлик З.М.* (к. іст. н., доц., Київський Національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна); *Кузьменко Г.В.* (к. пед. н., доц., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна); *Клиніна Т.С.* (к. іст. н., Техаський Університет, Остін, США); *Зосім О.Л.* (д. мист., проф., Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна); *Урсу Н.О.* (д. мист., проф., Кам'янець-Подільський університет імені Івана Огієнка, Кам'янець-Подільський, Україна)

### **Міжнародна консультативна рада**

*Послушина Й.* (д. філософії, доц., Університет Марії Кюрі-Складовської, Люблін, Польща); *Шульгіна В.Д.* (д. мист., проф., Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв, Київ, Україна); *Маркова О.М.* (д. мист., проф., Одеська національна музична академія імені А.В. Нежданової, Одеса, Україна); *Самойленко О.І.* (д. мист., проф., Одеська національна музична академія А.В. Нежданової, Одеса, Україна); *Роценко О.Г.* (д. мист., проф., Харківська державна академія культури і мистецтв, Харків, Україна); *Карась Г.В.* (д. мист., проф., Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна)

*Статті, подані до редакції альманаху,  
рецензуються членами редакційної колегії*

Журнал включено до Переліку наукових фахових видань України  
**(категорія «Б»)** зі спеціальностей:  
023 – «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»;  
025 – «Музичне мистецтво»  
відповідно до Наказу МОН України  
від 06.06.2022 № 530 (додаток 2)

Рекомендовано до друку Вченою радою  
Київської муніципальної академії  
естрадного та циркового мистецтв  
(протокол № 11 від 28.12.2023 р.)

*Альманах індексується в міжнародних базах даних:*  
Erih Plus, Google Scholar, DOAJ, WorldCat, Index Copernicus, Research  
Bible, Scientific Indexing Services, Research Gate, Crossref, OUCI,  
Національна бібліотека України імені В. І. Вернадського, UlrichsWeb

©КМАЕЦМ, 2023

ART-platFORMA: Alm.: [ART-platFORM: Alm.]. Kyiv: KMACPA, 2023. Vol.2(8). 422 p.

**Editor-in-Chief:** *Romanenkova Yu.V.* (DSc in Arts, Prof., Kyiv, Ukraine)

**Deputy Editor-in-Chief:** *Bratus I.V.* (PhD in Philology, As. Prof., Kyiv, Ukraine)

**Managing Editor:** *Kablova T.B.* (PhD in Arts, As. Prof., Kyiv, Ukraine)

### **International Editorial Council**

*Fekete P.* (General Director of Capital Circus of Budapest, Hungary); *Pils U.* (President of International Festival of Circus of Monte-Carlo, Monaco); *Giarola A.* (President of Educational Center of Circus Arts, Verona, Italy); *Korniienko V.V.* (DSc in Culturology, Prof., General Director of National Circus of Ukraine, Kyiv, Ukraine); *Som-Serdyukova O.M.* (PhD in Arts, As. Prof., Sola junior high school, Stavanger, Norway); *Savițkaia-Baraghin Ia.* (PhD in Arts and Culturology, Technical University of Moldova, Kishinev, Moldova); *Shevchenko L.O.* (National Artist of Ukraine, National Artist of USSR, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine)

### **Editorial Board**

*Weiss J.* (Ph.D. in musicology, As.Prof., Academy of Music, Ljubljana/University of Maribor, Slovenia); *Yakovlev O.V.* (DSc in Cultural Sciences, Prof., Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine); *Varakuta M.I.* (PhD in Arts, As.Prof., Dnipropetrovsk Academy of Music named after M. Glinka, Dnipro, Ukraine); *Kachmar O.V.* (DSc in Philosophy, As. Prof., Vasyl Stefanyk Precarpathian National University, Ivano-Frankivsk, Ukraine); *Rodov I.* (PhD in Arts, Prof., Bar Ilan University Ramat-Gan, Israel); *Sverdlyk Z.M.* (PhD in History, As. Prof., Kyiv National University of Culture and Arts, Kyiv, Ukraine); *Kuzmenko G.V.* (PhD in Pedagogy, As. Prof., Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine); *Klynina T.S.* (PhD in History, Fellow University of Texas at Austin, USA); *Zosim O.L.* (DSc in Arts, As.Prof., National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine); *Ursu N.O.* (DSc in Arts, Prof., Kamianets-Podilskyi Ivan Ohienko National University, Kamianets-Podilskyi, Ukraine)

### **International Advisory Board**

*Posluszna J.* (PhD in Psychology, As.Prof., Maria Curie-Sclodowska University, Lublin, Poland); *Shulhina V.D.* (DSc in Arts, Prof., National Academy of Culture and Arts Management, Kyiv, Ukraine); *Markova O.M.* (DSc in Arts, Prof., The Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music, Odesa, Ukraine); *Samoilenko O.I.* (DSc in Arts, Prof., The Odesa National A.V. Nezhdanova Academy of Music, Odesa, Ukraine); *Roshchenko O.G.* (DSc in Arts, Prof., The Kharkiv State Academy of Culture, Kharkiv, Ukraine); *Karas G.V.* (DSc in Arts, Prof., Vasyl Stefanyk Precarpathian University, Ivano-Frankivsk, Ukraine)

*Articles submitted to the almanach, peer-reviewed  
by members of the editorial board*

The Almanach is included in the **category “B”** of the List of scientific professional editions of Ukraine in the program subject areas 023 – “Fine Arts, Decorative Arts, Restoration”, 025 – “Music” by Order of the Ministry of Education and Science of Ukraine from 06 June 2022 No 530 (ap.2)

Recommended for edition by the Academic Council of  
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts  
(Protocol No11, 28.12.2023)

*Almanac is covered by the international databases:*  
Erih Plus, Google Scholar, DOAJ, WorldCat, Index Copernicus, Research Bible, Scientific Indexing Services, Research Gate, Crossref, OUCI, National Library of Ukraine named after V.I. Vernadsky, UlrichsWeb

©KMACPA, 2023

## ЗМІСТ

### МУЗИКОЗНАВЧІ ШТУДІЇ

<b>ПОГРЕБНІАК Г.Р. [ПОГРЕБНЯК Г.П.]</b> . Musical culture of screen direction [Музична культура екранної режисури].....	12
<b>АСТАЛОШ Г.Л.</b> Соната для скрипки та фортепіано Л. Яначека у світлі національного концепту творчості митця.....	34
<b>МАЛИНКА Ю.Г., КАБЛОВА Т.Б.</b> Методична компетенція педагога у викладанні англійської мови для студентів спеціальності «Музичне мистецтво».....	58
<b>МИКУЛАНИНЕЦЬ Л.М.</b> Біографія митця як засіб студіювання українсько-словацької міжкультурної взаємодії (на прикладі життєтворчості Ю. Костюка).....	74
<b>РОССИХІНА М.В.</b> Творча біографія українського співака Олександра Герасименка (джерелознавчий аспект).....	95

### ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

<b>РОМАНЕНКОВА Ю.В.</b> Ювелірні прикраси Сари Бернар у стилі Арт Нуво як інструмент формування сценічного іміджу актриси.....	119
<b>УРСУ Н.О.</b> Реставраційні процеси у мистецькому житті Кам'яниччини XVIII-XIX ст.....	158
<b>ВАРИВОНЧИК А.В.</b> Тенденції та перспективи універсального дизайну для осіб з інвалідністю та маломобільних груп населення.....	181

<b>ЗАЙЦЕВА В.І., БУЙГАШЕВА А.Б., ТАРАННИК А.О.</b> Особливості української національної школи книжкового дизайну II пол. XX ст. на прикладі національного видавництва дитячої літератури «Веселка».....	197
<b>НЕСТЕРЕНКО П.В.</b> Вагомий внесок жінок до української екслібрисної спадщини.....	220
<b>БАБІЙ Н.П., ГУБАЛЬ Б.І.</b> Світломузика як ефективний засіб інтеграції руху в дизайні та художній практиці останньої чверті XX ст.....	245
<b>СТРЕЛЬЦОВА С.В.</b> Мистецькі інновації Олега Денисенка: технологічні пошуки.....	273
<b>ВОЛКОВА А.М.</b> Життя і творчість Івана Їжакевича за матеріалами центрального Державного архіву-музею літератури і мистецтва України.....	295
<b>ПАШУКОВА С.П., ЧЕМБЕРЖІ Д.А., ДУБРІВНА А.П.</b> Скетчинг як ефективний інструмент творчої діяльності.....	309
<b>КАРПЕНКО О.В.</b> Композиція у теоретичному доробку українських авангардистів: світоглядні засади .....	325

## КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РОЗВІДКИ

<b>YAKOVLEV O.V. , ARAYA BERRIOS N.V. [ЯКОВЛЕВ О.В. , АРАЯ БЕРРІОС Н.В.].</b> Creative activities of circuses in the Eastern and Western regions of Ukraine in wartime: based on interviews with circus directors [Творча діяльність цирків східних і західних областей України у воєнний час: за матеріалами бесід з керівниками цирків].....	341
<b>БРАТУСЬ І.В., КУЗЬМЕНКО Г.В.</b> Принцип енантіодромії в романі Жана-Поля Сартра «Нудота».....	368

<b>SHARYKOV D.I. [ШАРИКОВ Д.І.]</b> . Show “Ovo” of Cirque du Soleil: comparative analyzis of a circus performance and its stage demonstration (scenario, decorations, music, circus genres and characters) [Шоу «Ovo» Цирку дю Солей: компаративний аналіз циркового видовища та його сценична демонстрації (сценарій, декорації, музика, циркові жанри і персонажі)].....	385
<b>ПОЗДНЯКОВ Ю. І.</b> Школа сучасного українського жонглювання: провідні майстри, домінанти професійної діяльності.....	402
<b>ВІД РЕДАКЦІЇ</b> .....	423

## CONTENT

### MUSICOLOGICAL STUDIES

<b>POGREBNIAK G.P.</b> Musical culture of screen direction.....	12
<b>ASTALOSH G. L. L.</b> Janáček's sonata for violin and piano in the light of the national concept of artist's creativity.....	34
<b>MALYNKA Y.G., KABLOVA T.B.</b> Educator's methodical competence in teaching English to students of the specialty "Musical art".....	58
<b>MYKULANYNETS L. M.</b> The master's biography as a means of studying ukrainian and slovakian mutual cultural interaction (the case study of iu. Kostiuk vital activity).....	74
<b>ROSSIKHINA M.V.</b> Creative biography of Ukrainian singer Oleksandr Herasymenko (source-science aspect).....	95

### VISUAL ART PRACTICIES

<b>ROMANENKOVA Yu.V.</b> Jewelry in the Art Nouveau style as a tool for forming Sarah Bernard's stage image.....	119
<b>URSU N.O.</b> Restoration processes in the art life of Kamyanets region 18 <sup>th</sup> -19 <sup>th</sup> centuries.....	158
<b>VARYVONCHYK A.V.</b> Trends and perspectives of universal design for cases of disability and low mobile population groups.....	181
<b>ZAITSEVA V.I., BUIHASHEVA A.B., TARANNYK A.O.</b> Features of the Ukrainian national school of book design of the II <sup>d</sup> half of the 20 <sup>th</sup> century as a sample of national publishing children's literature "Weselka".....	197
<b>NESTERENKO P.V.</b> Significant contribution of women to Ukrainian exlibris heritage.....	220

**BABII N.P., HUBAL B.I.** Light music as an effective means of integrating movement in design and artistic practice of the last quarter of the XX<sup>th</sup> century.....245

**STRELTSOVA S.V.** Artistic innovations by Oleg Denysenko: technological searches .....273

**VOLKOVA A.M.** Life and creative work of Ivan Yizhakevich based on personal file materials from the Central State archive museum of literature and art of Ukraine.....295

**PASHUKOVA S.H., CHEMBERZHI D.A., DUBRIVNA A.P.** Sketching as an effective tool in artistic creativit.....309

**KARPENKO O.V.** Composition provisions on the theoretical researches of the Ukrainian Avant-garde artists: philosophical principles.....325

### CULTUROLOGICAL ESSAYS

**YAKOVLEV O.V., ARAYA BERRIOS N.V.** Creative activities of circuses in the Eastern and Western regions of Ukraine in wartime: based on interviews with circus directors.....341

**BRATUS I.V., KUZMENKO H.V.** The principle of enantiodyromy in Jean-Paul Sartre's novel "Nausea".....368

**SHARYKOV D.I.** Show "Ovo" of Cirque du Soleil: comparative analyzis of a circus performance and its stage demonstration (scenario, decorations, music, circus genres and characters).....385

**POZDNYAKOV Yu. I.** School of modern Ukrainian juggling: leading masters, dominants of professional activity.....402

**ARTICLE REQUIREMENTS** .....423

**МУЗИКОЗНАВЧИ ШТУДІЇ**

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.12-33>

УДК 784:378.147:37.01:002.8:378

**Galyna P. Pogrebniak**

DSc in Arts, Associate Professor,

National Academy of

Management of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-8846-4939

**MUSICAL CULTURE OF SCREEN DIRECTION**

**Abstract.** The article examines the phenomenon of music in audiovisual art. The work of Ennio Morricone in world cinema is analyzed. This approach made it possible to deeply reveal the role of music in the screen arts and to show the peculiarities of the collaboration between the director and the composer. Signs of collective authorship in the screen arts have been identified, which provoked the emergence of creative tandems, a director-composer. In addition, the director's creativity was studied in the context of the composer's practices of creating music for audiovisual art. Composer practices of Ennio Morricone in different directorial models are analyzed. The main features of the author's style of the composer are revealed, his innovative approaches in creating music for the screen and symphonic music are revealed. The experimental music of a prominent composer is characterized. The main techniques of E. Morricone's tonal music are singled out and the specifics of the use of musical instruments in the artist's scores are clarified. The artist's use of various composing technologies is analyzed. It is substantiated that the composer tried to reform

film music and modern music in general. The composer's unique ability to work in a cinematographic production team has been proven. It is shown that sometimes the screen music of the maestro became more popular than the films for which it was written.

In the development of the topic, the methods of scientific analysis, comparison, and generalization were comprehensively applied. Analytical and systematic methods in their unity were involved to consider the art-historical aspect of the problem.

As a result, the specifics of the use of musical means in screen arts are determined through the study of creative models of the director and composer, the relevance of using the systematic method in studying the peculiarities of composers' creativity in the context of audiovisual art and production is proven.

**Key words:** musical art, composer practices, screen arts, director's creativity, musical image, symphonic music, composer technologies.

**Introduction.** It is known that a person constantly learns, masters the world and, in accordance with value orientations and ideals, reflects it through sensual artistic images in artistic creativity. In different types of art, reality is not reflected in the same way. The creative process is accompanied by artistic conventions from the selection of life phenomena to the techniques of the author's artistic generalization. An artist uses a specific language of a certain kind of art. In music, the reflection of reality cannot be represented through the direct reproduction of real objects of the world picture, however, in close interaction with screen art, this possibility is realized in synthetic audiovisual images.

**Problem statement.** The reproduction of reality in screen arts is in the plane of the synthetic nature of the audiovisual image, where the power of the visual exceeds the audible, that is, not only the actor, the rhythm of speech, but also the environment comes to the fore. Music plays an important role in the creation of a sound image in the screen arts. In audiovisual art, the object of artistic reflection can be not only man and society, but also reality itself, history, the social and political sphere, everyday life, and nature. The artist sometimes reproduces them using musical means.

**Analysis of recent research and publications.** Screen and musical art have been interacting since the first years of cinematography. Above all, the screen borrowed rhythm and tempo from music. These arts are combined by a kind of artistic denominator – the audiovisual image. The study of the audiovisual image in cinematography and television has often been included in the scientific research of scientists, but it seems to us that it is not sufficiently known. Of special interest are the theoretical works of such scientists as T. Adorno, O. But, H. Eisler, G. Filkevich, R. Hickman, K. Kalinak, T. Kenny, A. Kuzmenko, S. Leontiev, O. Lytvynova, E. Nosenko, O. Ovsyannikova-Trel, K. Stanislavska, T. Thomas, J. Verzhbyskyi, I. Yudkin-Ripun etc. H. Filkevych calls screen music one of the important components of an audiovisual work. In the article “Movie Music”, the researcher examines the interaction of music “with cinema at various stages of its development” [4]. I. Yudkin-Ripun points out that the artistic image in music is organized only as a set of sounds that express and reflect a person's feelings and experiences, his subjective attitude to the world. In the work “Peculiarities of musical semantics”, the scientist expresses his conviction that “it is impossible to create a lie with musical means, which will always show itself because of the falsity of the sound” [16, p. 129].

O. Ovsyannikova-Trel in the work “Film Music as a Cultural Phenomenon of Modernity” explores “theoretical aspects of the existence of film music as a specific type of musical art of the 20th century and today”. In the article “Film Music as a Cultural Phenomenon of Modernity” the researcher points out “angles of studying film music that allow to interpret it as a cultural phenomenon” [13, p.163]. E. Nosenko in the article “The picture of the world as an integrating and humanizing factor in the content of education” proves that the musical image has a clearly expressed individual color, is based on a “personal, valuable and philosophical background” [12, p. 23].

**The purpose of this article** is determine to the specifics of the use of musical means in screen arts through the study of creative models of the director and composer.

**Presentation of the main research material.** The history of world cinema shows that the screen sounded already in the early period of the development of film art. Films were shown with musical accompaniment. Musical works were performed in illusions by taper pianists or small orchestras. The music illustrated the screen action. Today, music in the screen arts helps create an audiovisual artistic image. It is created by a director and a composer. Screen music undergoes certain changes compared to independent musical works: it is programmatic and as concise as possible in terms of duration. Screen music is a specific type of creativity and lately it is becoming more and more attractive to composers. It is necessary to state that some theoreticians and practitioners of screen and musical art have a biased attitude towards film music. They do not consider it a full-fledged means of the director's language, which opens up enormous opportunities for the creators of the screen work. Sometimes scientists and practitioners of film art treat screen music as an auxiliary element that can only fill emotional voids and failures. O. Lytvynova in the study “Music

in the cinematography of Ukraine” points out that “in a synthetic work, which is a feature film, the expressiveness inherent in music can specify the content, convey an inexhaustible range of human feelings, reveal psychological aspects, emotional subtexts of events, etc” [9, p.7]. The analysis of Ennio Morricone's work in world cinema will allow us to more deeply reveal the role of music in the screen arts and show the peculiarities of the collaboration between the director and the composer.

E. Morricone created music for more than 500 films, but his work is evaluated rather one-sidedly among theorists, practitioners of screen and musical art. So, for example, there are no studies of the author's symphonic film music of the maestro and such that was presented in an orchestral concert performance and distributed in studio recordings.

A screen work is one of the few artistic products that presupposes collective creativity and, therefore, a collective author. It is known that relatively independent artistic and aesthetic elements, which have their own authors, are combined into a single whole in the film. Among them, a special place belongs to the composer.

Collective authorship in the screen arts provoked the emergence of creative tandems, such as: Alfred Hitchcock – Bernard Herrmann; David Lynch – Angelo Badalamenti; David Cronenberg – Howard Shore; Tim Burton – Danny Elfman; Emir Kusturitsa – Goran Brehovich; Federico Fellini – Nino Rota; Darren Aronofsky – Clint Mansell; Alejandro Gonzalez Iñarritu – Gustavo Santaolalla; Steven Spielberg – John Williams; Sergio Leone – Ennio Morricone, etc. The uniqueness of E. Morricone lies in the fact that he simultaneously created symphonic music and music for audiovisual art. The distinguished musician managed to successfully cooperate with many world-famous directors: as S. Leone, B. Bertolucci,

P.-P. Pasolini, D. Pontecorvo, D. Argento, D. Carpenter, T. Malik, R. Joff, F. Zeffirelli, B.-B. Levinson, D. Tornatore, K. Tarantino, A. Vernay and others and present the uniqueness of their own author's style.

Ennio Morricone was a student of the famous composer and teacher Goffredo Petrassi. Unfortunately, the young artist did not enjoy the favor of the master. This probably happened because E. Morricone was a trumpet major and came to the composition class, which was a violation of academic norms in the 1940s. It so happened that E. Morricone had to constantly prove his ability to create an original musical product, in particular, one where the solo was intended for wind instruments.

E. Morricone received an excellent education at the Roman Conservatory as a performing musician, a conductor of a symphony orchestra and choir, a specialist in composition [11], but found himself in a rather inhospitable and overpopulated post-war environment of professional music. He begins to look for both his creative niche and the author's handwriting in order to turn music making into a decent means of existence. The beginning artist worked very quickly and took on any work that became a new step in his self-development.

He wrote music for theater performances and radio performances; played as a trumpeter in an orchestra specializing in film music; arranged many songs of RCA Records company. These were songs for M. Lanza, D. Morandi, M. Martino, S. Aznavour, M. Mathieu, P. Anka, F. Ardi and others. E. Morricone essentially initiated and developed the very culture of arrangement in its modern sense. His musical compositions captivated the public with their originality, and the songs were instantly recognizable by their unique introductory musical phrases. In addition, the young composer resorted to musical processing of concerts and television shows (personally, for the

band “Quartetto Cetraru”); created and arranged music for films. In addition, in composer circles, he was famous as a master of creating experimental music, especially for the improvisational band “Nuova consonanza”. The composer boldly involved a variety of foreign sounds that were not usually produced by musical instruments, because, according to the artist, “all kinds of sounds can be useful for conveying emotions, this is music that consists of the sounds of reality” [2]. In an experimental way, E. Morricone implemented the author's idea of “three notes” with the size of  $\frac{3}{4}$  in innovative music making, where the accent never fell on the same note. This technique became a discovery in the world of tonal music, as it contributed to a better memorization of the melody and forever established the artist in the status of a composer whose music never lost its novelty and was an amazing exception to all possible rules [1].

At first, it seemed that work in the cinema was just one of the random opportunities of a universal musician, but he was famous for film music, which is now “one of the most popular forms of non-academic compositional practice” [7, p.1]. In the early period of E. Morricone's work, the names of more famous composers at that time were indicated instead of him in the film credits. Such was his debut work in 1960 in the film “The Last Judgment” directed by the bright representative of Italian neorealism Vittorio De Sica. Only in 1961, the composer's pseudonym (Dan Savio, later Leo Nichols), and not his real name, appeared in the credits of the film “Fascist Leader” (directed by Luciano Salce). E. Morricone said that “the producers thus wanted to create the impression that their films were shot in America” [10].

E. Morricone gradually acquired tremendous experience in arranging musical compositions and later found himself in the cinematographic environment. The ability to quickly, repeatedly and patiently rework his compositions is a characteristic feature

of his creative activity. He needed this in further cooperation with film and television directors and producers, because they did not immediately approve of the proposed musical material. It is known that not every even a talented composer can be tolerant of strict time frames, can create screen music, perform director's tasks and work in a team quite quickly. E. Morricone said that “nothing stimulates creativity as much as a short deadline for submitting a project”, and he wrote his best melodies precisely under the deadline [2].

Collaboration with former classmate S. Leone (on the films “For a handful of dollars”, “A few dollars more”, “The Good, the Bad, the Ugly”, “Once Upon a Time in the Wild West”, “For a Handful of Dynamite”, “Once Upon a Time in America”) started the work of E. Morricone in a long creative tandem. The composer often repeated: “The director is the master of the work of art, which I serve” [5]. Interestingly, in A Fistful of Dollars, both composer and director were presented under pseudonyms (as Dan Savio and Bob Robertson, respectively) to assure the Italian audience that they were being presented with a Hollywood product.

The work on the screen project of two prominent artists began with the director describing his film to the composer in detail, down to the smallest details, right up to framing. It is known that Sergio Leone began work on the film only when Ennio Morricone provided the director with the final adjusted soundtrack. So, for example, the director of the soundtrack of the film “Once Upon a Time in the Wild West” ordered the music to be turned on during filming. This is how he gave the actors a dramatic setting, pace and rhythm, plasticity, and the cameraman – the dynamics of the camera. We can state that the role of the composer and music in the director's work was key.

Interestingly, E. Morricone often commissioned S. Leone to create certain melodies and use specific instruments.

However, the composer always remained a rather tough professional. This happened, for example, with the music for the film “Once Upon a Time in America”. In the soundtrack to the film, the director preferred to hear the pan flute everywhere, but was strongly rebuffed by the maestro. Instead, the pan-flute solo in the music phonograph of the tape appeared exactly where the composer felt the need for it, and the laws of music making allowed it. The music for the movie “Once Upon a Time in America” is a worldwide hit.

S. Leone was deeply aware of how important the soundtrack, written by S. Morricone, is for the audience of his films. The director was happy that the composer began to form his own audience of connoisseurs who watched and appreciated western films, not least because the music for them was written by E. Morricone.

Starting with the films created in tandem with S. Leone, in the musical scores of E. Morricone, gunshots, the snap of a whip, whistling, the sounds of church bells, the imitation of coyote howls, the rattling of cans, the chirping of birds, the rustling of sand, the ticking of a clock, the splash of water become natural. etc. It is interesting that sometimes the composer used these sounds to save money for tape producers, “with sound effects he compensated for the lack of symphonic musicians” [3]. In the trilogy (“For a Handful of Dollars” (1964), “A Few Dollars More” (1965), “The Good, the Bad, the Ugly” (1966)), created by E. Morricone in collaboration with S. Leone, a turning point occurred not only in music for westerns, but also film music in general. In fact, the composer overturned the idea of a sound series in audiovisual art. He proved that music can not so much “serve” a video sequence as create an independent sound image. E. Morricone often showed screen music attention to one instrument - a trumpet, pan-flute, oboe or a woman's voice.

The female voice is a full-fledged musical instrument in the screen works of the composer. It became the business card of the distinguished maestro, his signature style. Often, women's parts in Morricone's music were performed by Joan Baez, Dulce Pontes or Edda Del' Orso, who sometimes even read the score without rehearsal. The composer was able to accurately fall within the vocal range of the singers. The master preferred the presentation in the screen space of the vocal musical theme as a slow, quiet, sad melody, sung mostly by a female soprano without words. In this way, he emphasized the archaicness and primitiveness of human feelings. This is the explanation of unusual voice solutions in his compositions, such as: shouts, whistles, clicks, etc. [11].

E. Morricone created recognizable music for films by various directors. In his musical score various instruments sounded: electric guitar, banjo, organ, strings, percussion instruments and you could hear jazz, Italian folklore and even rock and roll. He actively used in-depth knowledge of classical music. The composer applied conservatory knowledge taken from prominent polyphonists: Luigi Nono, Johann-Sebastian Bach, Girolamo Frescobaldi, Claudio Monteverdi, Giovanni Pierluigi da Palestrina and others). So in the movie "A Few Dollars More" the sounds of an electric guitar were combined with whistling and cheeky sound effects.

However, in the key scene, the composer offers a musical fragment where he quotes one of the most popular works of I.S. Bach, "Toccatu and Fugue in D minor". Also, the music that the artist wrote before Westerns, and which he himself considered somewhat primitive, actually had its own wisdom, amazing architecture, and was clearly and logically structured. It is interesting to note that his compositions were repeatedly reworked and used by jazz musicians and representatives of avant-garde, psychedelic, and surf music.

E. Morricone actively worked in various directing models. He resorted to reforming film music and modern music in general, and at the same time had significant success in educating the musical tastes and preferences of representatives of the director's workshop. So, for example, at the first meeting of the maestro with P.-P. Pasolini presented him with a list of J.S. Bach's works, which the director intended to use (in a certain processing by the modern composer) in the compilative music for the film "Birds Big and Small". The composer confidently overcame the director's authoritarianism and convinced him of the need to create original music. This helped lay the foundations of the powerful creative tandem of Morricone and Pasolini.

The director and composer created many films together, including "120 Days of Sodom". The musical score for this film was written by the composer in absentia. E. Morricone's film music allowed to express the world of on-screen artistic images as "the reality reproduced, interpreted, represented by the creative imagination of the artist" [15, p. 119] and emphasize the originality of the author's style of the director and composer.

Probably from the moment of cooperation with P. P. Pasolini, the maestro strives to add to his sound tracks the glorified (thanks to the art of fugue – Die Kunst der Fuge) musical motif B-A-C-H (as a sequence of sounds - b, a, c, h - which make up the surname of the prominent Bach family). For the first time, the artist managed to do this in the work on one of the most difficult films in his early period of creativity, "The Sicilian Clan" by A. Verney. The main (and essentially immortal) musical theme of this film was given to the composer with great difficulty.

E. Morricone used various compositional techniques in his music, he constantly experimented, sometimes deliberately reduced the number of notes in the melody so that the listeners/spectators could remember it quickly and for a long

time. E. Morricone's melodies often became more popular than the pictures where they sounded. Producers and directors believed that the maestro's participation in film production was the key to the success of the screen work. Many composers copying his music were jealous of his great success, because the audience sometimes remembered his music for films better than the tapes.

It is known that the composer always followed strict rules of creativity. He followed a clear and consistent daily routine. His working day did not exceed 10 hours. Giuseppe Tornatore captured all this in the documentary biographical film "Ennio. Maestro". Together they created 12 films.

E. Morricone often violated the rules of the composer's craft in the sounds of experimental music. He sought to achieve, above all, trust and freedom in cooperation with directors [5]. His music found its place in commercial and experimental author's cinema, as, for example, in the work on the film "A Quiet Place in the Countryside" by Elio Petri. The director presented a fairly accurate portrait of a seriously ill artist with a broken psyche. The director and actor F. Nero tried to immerse themselves as much as possible in the state of the artist's sick consciousness and build the image of the hero, in particular, with the help of Ennio Morricone's musical score [17].

Sometimes the composer resorted to cooperation with directors who filmed in the genre of historical drama. Such was the work on the films "Battle for Algeria" by D. Pontecorvo; "Fräulein Doktor" by A. Lattuada, where the composer created symphonic music with dominant violins, which was accompanied by powerful choral singing. We will remind that the maestro produced not only soundtracks, but also chamber instrumental music. He created more than 100 different orchestral works, in which solos were intended for such ancient instruments as harpsichord, timpani, marimba. With orchestral

musical works, he made concert tours of European countries many times and personally conducted a symphony orchestra and a choir.

E. Morricone boldly violated traditional musical forms and actually used a transcendental spiritual approach in his work on film music. He worked in various directorial models, where his works always performed “the function of a carrier of specific and distinctive features of the psychology of an individual or society of a particular cultural space, a particular national culture, a particular historical time” [13]. The master's soundtracks are recognizable from the first note, the introduction of strings, etc., and his most influential works (such as the music for the films “The Good, the Bad, the Evil”, “The Professional”, “Once Upon a Time in America”, “The Mission”, “The Untouchables”, “Bugsy”, “Malena”, “The Ugly Eight”) are built on tension. The maestro was an extremely modest person and liked to repeat that he always tries to understand the director and reveal his soul, he is somewhat like a chameleon, which changes color depending on the worldview and character of the director, but always remains himself [14].

E. Morricone was a brilliant musician and turned out to be an equally brilliant psychologist. Composer practices had to be implemented in cooperation with such talented, but rather unbalanced personalities as S. Leone, B. Bertolucci, P. P. Pasolini, D. Argento, R. Polanski, O. Stone, B. De Palma, T. Malik, D. Tornatore, P. Almodovar, F. Zeffirelli, K. Tarantino, M. Bolognini (with whom a record 16 films were produced together) and others.

E. Morricone's work on music for each of almost 500 films was different for the composer. Some screen works immediately inspired the composer, such as, for example, “1900” by B. Bertolucci. The director had unlimited trust in the author of the soundtrack. The maestro began writing music for

the film simply while watching the working version and subsequently created a unique parallel music film, without which the cinematic visuality lost its meaning.

In the composition practices of E. Morricone, there were also such cases when the master was fascinated by watching the completed film material and tried to refuse to create music for it. He was afraid of breaking the visual harmony, but he was wrong. This is what happened with the film “Mission” by R. Joffe. The composer yielded to the persuasion of the director and composed only the oboe part, and then decorated it with elements that enrich the melody - melodic decorations (melisms) – mordents, short and long foreslags, double grupettos, typical of the 18<sup>th</sup> century, because the action of the film unfolded in that era [3].

In addition, E. Morricone included a polyphonic motet in the score, which corresponded to the provisions of the Second Vatican Council. In the middle of the motet, the maestro skillfully incorporated an epic-rhythmic Indian theme. He presented a unique musical material where three themes were combined by the logic of musical thought. The master's talent consisted in the fact that he (like no one else) was able to reflect in music a different point of view on the scene created by the director, and reveal its deep meaning, illuminate the idea in his own way.

E. Morricone did not immediately agree to write music for the film “New Cinema “Paradiso” directed by J. Tornatore. However, the maestro read the script and decided to work on the music for the film. He offered the Sicilian director to build a melody based on Sicilian folk music and he was not mistaken. The composer presented music that originally reproduced the color of the era, predicted turns of events in the lives of the characters, deeply penetrated and revealed the psychological and emotional state of the characters, took on the role of an internal monologue. It was not by chance that the tape received the Oscar

award of the American film academy as the best foreign film and two Felix awards of the European film academy, and the Tornatore-Morricone creative tandem lasted for 30 long years.

E. Morricone was biased towards television projects and initially refused to work in the cult TV series “Octopus” by Damiano Damiani. However, already in the second season of filming, the producers of the successful project managed to persuade the maestro to work on the soundtracks. He connected to work in a creative tandem with director Florestano Vancini. The maestro composed for the television tape “melodies that convey both the tension of criminal passions and the lyrics of personal dramas with a signature female vocalist” [6]. The music for the film was performed by the Roman Symphony Orchestra.

The creative model of E. Morricone and K. Tarantino turned out to be strange, but quite productive. At first, the master refused to cooperate with the director and did not want to write original music. He was biased towards the director's postmodern work. The director's insistence annoyed the composer immensely, but it had its positive results. First, the author-director included in the artistic text of the films “Inglourious Basterds” (2009) and “Django Unchained” (2012) film music, which was created by the composer earlier. Later, despite creative disputes with the director, the maestro, in the shortest possible time – in just one month, created all the original film music for the film “The Hateful Eight” (2015). E. Morricone deliberately wrote music different in style from his previous works in the western genre [1]. The maestro offered the director a classical symphony that was deliberately difficult to perform and... finally, at the age of ninety, he was awarded the “Oscar” prize for the best music.

**Conclusions.** E. Morricone's screen music changed the history of creating soundtracks for cinema of the 20th century. For many years, she has been impressive with her

expressiveness, accurate insight into the dramaturgy of films and the psychology of characters. E. Morricone pushed the boundaries of creating music for audiovisual art. In various directing models, the maestro managed to use a wide range of musical technologies, styles, instruments, effects and especially highlighted the human voice. His melodies are easy to remember, sound in TV programs, music screensavers, advertisements and ringtones and continue to live an independent life after the films leave the screen [8]. Ennio Morricone was a man of great spiritual depth, a model of the composer's profession in screen arts.

### References:

1. Barnes, M., Byrge, D. Ennio Morricone, Prolific Italian Composer for the Movies, Dies at 91. Available at: <https://www.hollywoodreporter.com/news/ennio-morricone-dead-prolific-italian-composer-was-91-858358> [in English].
2. Cappelli, V. E morto Ennio Morricone, aveva 91 anni [Ennio Morricone died, he was 91 years old]. Corriere della Sera. Available at: [https://www.corriere.it/spettacoli/20\\_luglio\\_06/ennio-morricone-morto-bd5e35ce-bf52-11ea-84bc-345fb2bcfbbe.shtml](https://www.corriere.it/spettacoli/20_luglio_06/ennio-morricone-morto-bd5e35ce-bf52-11ea-84bc-345fb2bcfbbe.shtml) [in Italian].
3. Ennio Morrikone [Ennio Morricone]. Available at: <https://uk.perish.info/1382-ennio-morricone-biography-interesting-facts-music-mo.html>[in Ukrainian].
4. Filkevych, H. Muzyka kino [Movie music]. Available at: <https://esu.com.ua/article-70494> [in Ukrainian].
5. Frayling, C. Sergio Leone: Something To Do With Death. Available at: [https://www.goodreads.com/book/show/492077.Sergio\\_Leone](https://www.goodreads.com/book/show/492077.Sergio_Leone) [in English].
6. Fumarola, S., Ugolini C. E morto Ennio Morricone, il cinema piange il maestro delle colonne sonore [Ennio Morricone has died, cinema mourns the master of soundtracks]. Available

at: [https:// www. repubblica. it/spettacoli/ musica/ 2020/ 07/06/ news/ musica\\_e\\_morto\\_ennio\\_morricone-261097180/](https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2020/07/06/news/musica_e_morto_ennio_morricone-261097180/) [in Italian].

7. Kuzmenko, A. (2021). Muzyka v ukrainskomu ihrovomu kino ostannoi tretyny XX – pochatku XXI stolittia: spetsyfika funktsionuvannia v khudozhnii strukturi filmu [Music in Ukrainian feature films of the last third of the 20<sup>th</sup> – beginning of the 2<sup>st</sup> century: the specifics of functioning in the artistic structure of the film]: PhD Thesis Degree. Kyiv [in Ukrainian].

8. Leonov, S. Ennio Morricone – melodii i rytmy profesionala [Ennio Morricone – melodies and rhythms of a professional]. Available at: [https:// zn.ua/ ukr/ART/ ennio\\_morricone\\_\\_melodiyi\\_i\\_ritmi\\_profesionala.html](https://zn.ua/ukr/ART/ennio_morricone__melodiyi_i_ritmi_profesionala.html) [in Ukrainian].

9. Lytvynova, O. (2009). Muzyka v kinematohrafi Ukrainy [Music in the cinematography of Ukraine]. Kyiv [in Ukrainian].

10. Mori, Ye. Ennio Morricone. Tvorchyi shliakh i 10 bezumovnykh khitiv kino kompozytora [Ennio Morricone. The composer's creative path and 10 unconditional movie hits]. Available at: <https://suspilne.media/45834-ennio-morricone-tvorcij-slah-i-10-bezumovnih-hitiv-kinokompozitora/> [in Ukrainian].

11. Morricone Ennio. Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus, Wissen Media Verlag. Available at: <https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/morricone-ennio> [in English].

12. Nosenko, E. (1995). Kartyna svitu yak intehruuiuchy i humanizuiuchy faktor u zmisti osvity [The picture of the world as an integrating and humanizing factor in the content of education ]. Pedahohika i psykholohiia, 1 (6), 22-29 [in Ukrainian].

13. Ovsiannikova-Trel, O. (2015). Kinomuzyka yak kulturnyi fenomen suchasnosti [Film music as a cultural

phenomenon of modernity]. Mizhnarodnyi visnyk: kulturolohiia, filolohiia, muzykoznavstvo. II (5), 163-168 [in Ukrainian].

14. Pozzi, R. Petrassi Goffredo [Petrassi, Goffredo]. Dizionario Biografico degli Italiani. Available at:[https://www.treccani.it/enciclopedia/goffredo-petrassi\\_\(Dizionario Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/goffredo-petrassi_(Dizionario_Biografico)) [in Italian].

15. Stanislavska, K. (2023). Mystetske, khudozhnie, vizualne, vydovyshchne:do pytannia bazovoi terminolohii v estetychnii tsaryni suchasnoi kultury[Artistic, artistic, visual, spectacular: to the issue of basic terminology in the aesthetic realm of modern culture]. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho: Zbirnyk naukovykh prats. Kyivskiy nats. un-t. teatru,kino i telebachennia imeni I.K.Karpenka-Karoho; Redkol.:Sakun Aita (holova) ta in. Kyiv. 32, 118-123 [in Ukrainian].

16. Yudkin-Ripun, I. (2007). Osoblyvosti muzychnoi semantyky. Mystetstvoznavstvo Ukrainy [Peculiarities of musical semantics]. 8, 127-137 [in Ukrainian].

17. Whitfield Ed. Cine Excess Reviews: A quiet place in the country. Available at: <https://whatculture.com/film/cine-excess-reviews-a-quiet-place-in-the-country> [in English].

**Галина Петрівна Погребняк,**  
доктор мистецтвознавства, доцент,  
Національна академія керівних кадрів  
культури і мистецтв,  
Київ, Україна,  
e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com,  
ORCID: 0000-0002-8846-4939

## **МУЗИЧНА КУЛЬТУРА ЕКРАННОЇ РЕЖИСУРИ**

**Анотація.** У статті розглянуто феномен музики в аудіовізуальному мистецтві. Здійснено аналіз творчості Енніо Морріконе в світовому кіно. Такий підхід дозволив глибоко розкрити роль музики в екранних мистецтвах і показати особливості співпраці режисера і композитора. Виявлено ознаки колективного авторства в екранних мистецтвах, що спровокувало появу творчих тандемів, зокібна, режисер-композитор. Крім того, режисерська творчість досліджувалась у контексті композиторських практик творення музики для аудіовізуального мистецтва. Проаналізовано композиторські практики Енніо Морріконе у різних режисерських моделях. Виявлено основні ознаки авторського стилю композитора, розкрито його новаторські підходи у створенні музики для екрану та симфонічної музики. Схарактеризовано експериментальну музику визначного композитора. Виокремлено основні прийоми тональної музики Е. Морріконе та з'ясовано специфіку використання музичних інструментів в партитурах митця. Проаналізовано застосування митцем різноманітних композиторських технологій. Обґрунтовано, що композитор вдавався до реформування кіномузики й сучасної музики загалом. Доведено унікальну здатність композитора працювати в команді кінематографічного

виробництва. Показано, що іноді екранна музика маестро ставала популярнішою за фільми, для яких вона була написана.

У розробці теми було комплексно застосовано методи наукового аналізу, порівняння, узагальнення. Аналітичний та системний методи у своїй єдності, було залучено для розгляду мистецтвознавчого аспекту проблеми.

У підсумку визначено специфіку використання музичних засобів в екранних мистецтвах через дослідження творчих моделей режисера і композитора, доведено доречність використання системного методу у вивченні особливостей творчості композиторів в контексті аудіовізуального мистецтва та виробництва.

**Ключові слова:** музичне мистецтво, композиторські практики, екранні мистецтва, режисерська творчість, музичний образ, симфонічна музика, композиторські технології.

### **Список використаної літератури:**

1. Barnes, M., Byrge, D. Ennio Morricone, Prolific Italian Composer for the Movies, Dies at 91. Available at: <https://www.hollywoodreporter.com/news/ennio-morricone-dead-prolific-italian-composer-was-91-858358>.
2. Cappelli, V. E morto Ennio Morricone, aveva 91 anni. Corriere della Sera. Available at: [https://www.corriere.it/spettacoli/20\\_luglio\\_06/ennio-morricone-morto-bd5e35ce-bf52-11ea-84bc-345fb2bcfbfe.shtml](https://www.corriere.it/spettacoli/20_luglio_06/ennio-morricone-morto-bd5e35ce-bf52-11ea-84bc-345fb2bcfbfe.shtml).
3. Енніо Морріконе. URL: <https://uk.perish.info/1382-ennio-morricone-biography-interesting-facts-music-mo.html>.

4. Фількевич, Г. Музыка кіно. URL: [https:// esu. com. ua/ article-70494](https://esu.com.ua/article-70494).
5. Frayling, C. Sergio Leone: Something To Do With Death. URL: [https:// www. goodreads.com/book/show/492077.Sergio\\_Leone](https://www.goodreads.com/book/show/492077.Sergio_Leone).
6. Fumarola, S., Ugolini C. E morto Ennio Morricone, il cinema piange il maestro delle colonne sonore. URL: [https:// www. repubblica. it/spettacoli/ musica/ 2020/ 07/06/ news/ musica\\_e\\_morto\\_ennio\\_morricone-261097180/](https://www.repubblica.it/spettacoli/musica/2020/07/06/news/musica_e_morto_ennio_morricone-261097180/).
7. Кузьменко А. Музыка в українському ігровому кіно останньої третини ХХ – початку ХХІ століття: специфіка функціонування в художній структурі фільму Дис. на здобуття наук. ст. канд. н. Київ, 2021.
8. Леонов С. Енніо Морріконе – мелодії і ритми професіонала. URL: [https:// zn.ua/ ukr/ART/ ennio\\_morricone\\_\\_melodiya\\_i\\_ritmi\\_profesionala.html](https://zn.ua/ukr/ART/ennio_morricone__melodiya_i_ritmi_profesionala.html).
9. Литвинова О. Музыка в кінематографі України. Київ, 2009.
10. Морі Е. Енніо Морріконе. Творчи шлях і 10 безумовних хітів кінокомпозитора. URL: <https://suspilne.media/45834-ennio-morricone-tvorcij-slah-i-10-bezumovnih-hitiv-kinokompozitora/>.
11. Morricone Ennio. Bibliographisches Institut & F. A. Brockhaus, Wissen Media Verlag. Available at: [https://brockhaus. de/ecs/enzy/article/ morricone-ennio](https://brockhaus.de/ecs/enzy/article/morricone-ennio) .
12. Носенко Е. Картина світу як інтегруючий ігуманізуючий фактор у змісті осайти. Педагогіка і психологія. 1995. №1 (6). Сс. 22-29.

13. Овсяннікова-Трель О. Кіномузика як культурний феномен сучасності. Міжнародний вісник: культурологія, філологія, музикознавство. 2015. II (5), 163-168.
14. Pozzi, R. Petrassi Goffredo [Petrassi, Goffredo]. Dizionario Biografico degli Italiani. Available at:[https://www.treccani.it/enciclopedia/goffredo-petrassi\\_\(Dizionario Biografico\)](https://www.treccani.it/enciclopedia/goffredo-petrassi_(Dizionario_Biografico)).
15. Станіславська К. Мистецьке, художнє, візуальне, видовишне: до питання базової термінології в естетичній царині сучасної культури. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І.К. Карпенка-Карого. 2023. Вип. 32. Сс. 118-123.
16. Юдкін-Ріпун І. Особливості музичної семантики. Мистецтвознавство України. 2007. Вип. 8. Сс. 127-137.
17. Whitfield Ed. Cine Excess Reviews: A quiet place in the country. URL: <https://whatculture.com/film/cine-excess-reviews-a-quiet-place-in-the-country>.

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.34-57>  
УДК 780.614.331.082.2

**Габрієла Ласлівна АСТАЛОШ,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Львівська Національна музична академія  
ім. М. В. Лисенка,  
Львів, Україна,  
e-mail: [gabriella.astalosh@gmail.com](mailto:gabriella.astalosh@gmail.com),  
ORCID: 0000-0002-5539-2713

## **СОНАТА ДЛЯ СКРИПКИ ТА ФОРТЕПІАНО Л. ЯНАЧЕКА У СВІТЛІ НАЦІОНАЛЬНОГО КОНЦЕПТУ ТВОРЧОСТІ МИТЦЯ**

**Анотація.** Стаття присвячена висвітленню національного концепту творчості Л.Яначека на прикладі Скрипкової Сонати. В ній досліджено стилістичну парадигму мистецького доробку артиста, обґрунтовано його специфіку в камерно-інструментальному жанрі. Мета роботи – на основі детально вивченого композиторського стилю Л. Яначека систематизувати ідейні та змістові прерогативи Сонати для скрипки і фортепіано у контексті музичного націоналізму її автора. Для розкриття представленої проблематики були використані наступні методи: історичний (вивчення засад чеської композиторської школи), джерелознавчий (опрацювання існуючих музикознавчих праць із дотичних питань), аналітичний, структурно-логічний (висвітлення хронології історичного аспекту проблеми, освоєння специфіки композиторського письма Л. Яначека), метод теоретичного узагальнення (для підведення підсумків). Творчість багатьох митців, представників різних європейських країн

на перетині кін. ХІХ – поч. ХХ ст. рясніє численними зразками національної ідеї, її адаптації та високохудожнього розкриття засобами музики. Проте кожен приклад дослідження проблеми імплементації цього питання в історії культури зазначеного періоду свідчить про багатогранність і множинність варіантів інтерпретації пан-ідеї – свідомого музичного націоналізму. Окреме місце у цій плеяді творчих особистостей належить і Л.Яначеку. Він розробив на теоретичному рівні, а згодом реалізував у власній композиторській спадщині індивідуальну концепцію втілення фольклорних першоджерел у професійній музиці. При цьому майстер опирається не на типові для народної творчості пісні та танці, як це здійснюють у різній формі його попередники та сучасники, а на інтонації рідної розмовної мови, котрі розшифровує, фіксує у вигляді нотного матеріалу, ретельно вивчає, аналізує та, як результат, формує на їх ґрунті музичну мову своїх кращих опусів.

**Ключові слова:** національна ідея, моравська фольклорна спадщина, камерно-інструментальна творчість, Л. Яначек.

**Вступ.** Серед композиторських шкіл Західної Європи кін. ХІХ – поч. ХХ ст. виняткове місце належить чеській, яка вирізняється у загальноєвропейській культурі неповторним слов'янським колоритом. На лоні хвилі національного відродження, що пронеслась континентом в епоху романтизму, відбулось становлення і видатних чеських постатей, Б. Сметани та А. Дворжака, чиї імена закарбувались в історії світового мистецтва. Майстри приклали чимало зусиль задля ствердження у світовому арт-континуумі музичної культури Чехії із її власними традиціями та етнічними особливостями. Завдяки їх

творчості музика краю еволюціонувала у професійному контексті у потужний мистецький пласт, що вплинув на формування професійних кадрів представників інших країн, зокрема Сербії, Болгарії, України, стала зразком високомистецької рефлексії надбань нації крізь призму фольклорних надбань.

**Постановка проблеми.** Не менш цікавими в аспекті імплементації національному концепту творчості є і наступні покоління чеських митців, серед яких вагоме місце належить Леошу Яначеку. Його креативна діяльність стала прикладом плекання патріотичної ідеї через свідоме вивчення музичного спадку свого народу, адаптації моравського фольклору на теренах професійної музики. Саме тому студіювання специфіки стилю композитора у творах різних жанрів, зокрема і камерно-інструментальному, розкриває нові обрії у питаннях музичного націоналізму на межі ХІХ та ХХ ст. Постать композитора довгий час викликала непорозуміння у слухацьких, виконавських, музично-критичних колах. Його опуси починають звучати на світових сценах тільки наприкінці життя, а у пострадянському просторі – фактично з 90-х років ХХ ст. Відтак, виникає потреба усунення існуючих прогалин у розумінні ідейної сутності його музики з огляду на цілеспрямовану і своєрідну національну складову творчості.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Творчість Л. Яначека у різних аспектах висвітлюється у дослідженнях як вітчизняних, так і чеських, словацьких та інших європейських, американських науковців. Найвагомішими працями є монографії про життя та творчість митця, зокрема, історично-вагомі праці, що неможливо оминати: Я. Радека (1975 р.) та Я. Фогеля (1963 р.). Цікавими є об'ємні напрацювання М. Беккермана (2003 р.) та

М. Штедроня (1998 р.). Спадщину композитора також вивчають такі дослідники: С. Бедакова (2005, 2006 рр.), що зосереджується на діяльності представників празької школи та їх ролі у контексті творчих пошуків українських композиторів Галичини кін. ХІХ – І пол. ХХ ст.; в аспекті історичної ролі митця – Г. Детлеф (2004 р.); стильових вимірів – Г. Міретт (2019 р.), Т. Вайніомакі (2012 р.), П. Вінгфілд (2002 р.). Скрипкова Соната стала предметом дисертації Д. Жежель-Гуальді (2006 р.).

Якщо оперний доробок автора знаходить дедалі ширше висвітлення у мистецтвознавчій сфері, то інструментальна спадщина, включаючи камерно-ансамблеву, досі залишається недостатньо вивченою, передусім, з огляду на свідому національну позицію цього музиканта, що й обумовило актуальність обраного ракурсу дослідження.

У статті здійснено спробу опанування проблеми національної парадигми камерно-інструментального ансамблевого жанру Л. Яначека на прикладі одного з найяскравіших творів пізнього періоду творчості – Скрипкової Сонати.

**Мета** роботи – на основі детально вивченого композиторського стилю Л. Яначека систематизувати ідейні та змістові прерогативи Сонати для скрипки і фортепіано у контексті музичного націоналізму її автора. Для розкриття представленої проблематики були використані наступні методи: історичний (вивчення засад чеської композиторської школи), джерелознавчий (опрацювання існуючих музикознавчих праць із дотичних питань), аналітичний, структурно-логічний (висвітлення хронології історичного аспекту проблеми, освоєння специфіки композиторського письма Л. Яначека), метод теоретичного узагальнення (для підведення підсумків).

**Виклад основного матеріалу.** Епоха романтизму збагатила мистецький фонд оригінальними зразками низки національних музичних артефактів. Серед них видне місце посідають і композиції А. Дворжака та Б. Сметани – лідерів та фундаторів чеської професійної музики ХІХ ст. Не менш плідними у справі утвердження національної ідеї у професійній музичній творчості стали і наступні покоління чеських митців, серед яких: видатний фольклорист, композитор, педагог, очільник Празької консерваторії В. Новак; яскравий музичний патріот Чехії, справжній знавець історії культури свого народу, його фольклорних традицій, який здійснив вагомий внесок у розвиток музичного театру, З. Фібіх; визначний музичний критик, активний громадський діяч, сповідник реалістичного напрямку в чеській музиці Й. Ферстер; композитор і відомий камерний виконавець Й. Сук; диригент, музичний критик, громадський діяч, видатний педагог, композитор Л. Яначек. Вивчення мистецьких пріоритетів цих персоналій є напрочуд актуальними і для українського мистецтвознавства. Адже у лоні празької школи формувались такі визначні для України постаті, як В. Барвінський, Д. Задор, М. Колеса, З. Лисько, Н. Нижанківський, Р. Сімович та ін. Художньо-естетичні засади празької школи сформували особливий підхід до фольклору у професійній музичній творчості цих митців, адже чеські наставники «...сприяли через навчання і виховання реалізації багатого творчого потенціалу, який містила західноукраїнська фольклорна традиція...» [2, с.15], враховуючи «...національні пріоритети своїх учнів, звертаючись до тематики, яка була їм найбільш близькою» [2, с.9].

Леош Яначек (1854-1928 рр.) – цікава і непересічна особистість. Він відіграв чи не найвпливовішу роль у

розвитку чеського оперного мистецтва, підійнявши його на світовий рівень. До певної міри продовжуючи романтичні традиції своїх попередників, митець водночас кардинально змінив вектор розвитку чеської музики, наповнивши її відвертим драматизмом, веризькою експресією, реалістичними почуттями, модерністським висловлюванням. Не схиляючись свідомо до сучасних композиторських технік, композитор все ж значно оновив музичну мову своїх творів, беручи за її основу рідний моравський розмовний діалект, котрий вивчив і досконало дослідив у своїх численних етномузикознавчих подорожах та наукових працях. Здобувши об'ємний багаж знань і безцінний досвід у царині фольклору, майстер розробляє власний концепт творчості, який ґрунтується на усвідомленні проблеми національної ідентичності та відображається у опорі на моравські лінгвістичні та музично-мовленеві особливості. Національний концепт творчості композитора – це «...ментальний генотип, атом генної пам'яті, і архетип, і першообраз» [5, с. 70], який у синтезі з авторським баченням, мистецьким висловлюванням формує оригінальну, самобутню інтерпретацію національної ідеї у професійній музиці.

В цьому контексті можна стверджувати про інтерес Л. Яначека до неофольклорного напрямку, що у ХХ ст. охопив професійну музику багатьох країн. Усе ж авторський стиль вирізнявся поміж інших зразків «нової фольклорної хвилі». В його основі покладено речитативне, декламаційне підґрунтя моравського діалекту, мелодійні елементи повсякденної мови. Ці інтонації стали для художника дороговказом у виборі принципів творення тематизму як вокальних, так і інструментальних творів, спричиняючи відвертість, правдивість музичного висловлювання. Чимало сучасних критиків вважали його

творіння занадто натуралістичними, грубуватими та дещо надуманими. Втім, у контексті мистецтва ХХ ст. композиції Л. Яначека знайшли вагоме місце саме завдяки реалістичності, соціальної скерованості музики, адже героєм творів є звичайна (а не романтизована) людина з її щоденними переживаннями, хвилюваннями, емоціями, які передаються крізь всю палітру звукових, інтонаційних, динамічних градацій рідної мови.

Формування стилю відбувалось поступово, а розуміння його творчих концепцій, втілених у композиторській практиці, публічне визнання прийшли до автора тільки у пізній період діяльності. Проте, новаторське мислення, потреба йти власним шляхом у музиці, і головне, опора на національний ґрунт – усе це скеровувало його на боротьбу з затвердженими канонами. Навчаючись у провідних освітніх закладах Європи, Лейпцигу та Відні, він не скінчив жодного з них, але, засвоївши весь комплекс професійних навиків академічного музиканта, повертається у рідну Моравію, присвятивши себе педагогічній, диригентській, музично-критичній діяльності у Брно. Це місто, його концертні зали, колективи стали творчими лабораторіями митця протягом життя.

Вирішальними у його творчості стають 1890-і рр. і постать Ф. Бартоша, з яким артиста пов'язало спільне захоплення – фольклор. На це вказують музикознавці Я. Рацек, М. Штедронь. Результатом спільних фольклорних експедицій стали збірки моравських, словацьких і богемських народних пісень. Це час свідомого вивчення народної творчості, спочатку на рівні пісенної спадщини, а згодом на науковому – дослідження специфічних лінгвістичних інтонацій моравського діалекту. На думку майстра, мовлення через звуковисотні, динамічні, ритмічні особливості декламатора здатне віддзеркалити емоції, явні

та приховані переживання, душевний стан. Повсякденна розмовна мова стала для композитора джерелом натхнення і мистецьких пошуків, адже в ній він знаходив те, що його захоплювало – особливості національного характеру, закономірності мислення та психології рідного народу. При цьому увага автора сфокусована, передовсім, на жіночих образах, які дають митцю безліч можливостей для польоту творчої фантазії.

Згодом цей підхід породжує цілу систему музичного висловлювання, лягає в основу авторських опусів, спричиняє цілком своєрідну речитативно-мелодичну структуру тематизму, відіграє формотворчу роль. Так з'являється теорія «мовних наспівів» (*«nápěvku mluvu»*), яка від стислих нотатків, пов'язаних із зростаючим бажанням зафіксувати нотними символами розмовні своєрідності моравців, переростає у потужні етномузикознавчі розробки, а згодом – у оригінальне творче композиторське втілення. Не дивно, що сучасники не розуміли мистецьких інтенцій музиканта, що дуже нестандартно намагався відобразити звучання навколишнього світу. Розробляючи цю проблематику, Л.Яначек навіть публікує нотні зразки зафіксованих ним елементів не тільки людської мови, але звичайних побутових сонорів. Тенденції до відображення у мистецьких творах звучання довкілля, що здавалось щонайменше дивакуватим у ті часи, згодом знайшли реалізацію у техніці «конкретної музики», заснованої на використанні у партитурах записаних на плівку звуків оточення, природи та їх монтування. Таким чином, композитор передбачив появу нових форм музичного висловлювання, створив власну концепцію цього феномену.

Звернення до фольклору Моравії природньо відображає загальні тенденції в музиці зазначеного періоду.

Адже саме цей період став часом нового національного відродження для багатьох європейських етносів, з одного боку, продовжуючи ідейну скерованість романтизму, з іншого – протиставляючи глибинну, специфічно-регіональну народно-музичну спадщину тим дещо академізованим народним пісням і танцям, які побутували у часовій площині зазначеної епохи та стали музичним матеріалом (у цитованій або видозміненій формі) для композиторів-романтиків. Л. Яначек концентрується на локальному фольклорі. Існує ряд відмінностей між народними джерелами Богемії, тобто сучасної Чехії, та Моравії – регіону, що знаходиться на межі Чехії та Словаччини. Моравська Словаччина (Moravské Slovácko) із центром у м. Брно вирізняється своєрідним діалектом, перехідним між чеською та словацькою мовами, а також багатими фольклорними традиціями, що синтезують, окрім зазначених, ще й елементи угорської музики: вільна ритміка, змінний метро-ритм, модуляційність, схильність до рапсодійно-імпровізаційних форм, злиття танцювального і пісенного начала в єдиний інструментально-вокальний прототип – такими є їх основні риси. Вони знайшли своє унікальне переродження у мистецькому письмі Л. Яначека.

Стиль композитора викристалізувався поступово, формуючись під впливом його дослідницьких пошуків, теоретичних аналізів, філософських міркувань. Проте, протягом всього творчого шляху чітко простежується магістральний вектор – опора на фольклор. Якщо у ранніх творах він намагається йти шляхом своїх попередників, спираючись на пізньоромантичні тенденції, шукаючи «народність» у сюжетах опер, звертаючись до моравського пісенно-танцювального словника, то згодом еволюціонує

до цілком новаторського й самобутнього типу висловлювання.

У творчому доробку митця є чимало хороших композицій, пісень, що безпосередньо пов'язані з текстом та цілком віддзеркалюють його прагнення втілити власну теорію. Провідним жанром у творчості стала опера (всього 9). Саме вона дала змогу Л. Яначеку проникнути у специфіку синтезу мелодії і слова, глибинно відчувти взаємозв'язок між звуковими коливаннями мови, в якій, на думку автора, закодована емоційна природа людини. Навіть оглядово вивчаючи оперну творчість, можемо констатувати особливий інтерес автора до жіночих образів, адже саме навколо головних героїнь розгортається сюжетна лінія. Цей пієтет, очевидно, пов'язаний не лише із відбиттям певних жіночих психологічних прототипів, які тим чи іншим чином можуть нести біографічний характер. Інша причина пріоритету жіночого начала криється у стилістичному підході Л.Яначека до творення музики. Психологічно-емоційна природа жінки надзвичайно багата, сповнена прихованих хвилювань, перепадів, несподіваних поривів, глибоких переживань. Ці аспекти дали композитору невичерпні можливості у передачі всієї амплітуди інтонаційних і динамічних відтінків. Він помічав їх найменші зміни в залежності від станів мовця, які намагався зафіксувати і «розкодувати» засобами музики, усвідомлюючи семантику мелодії, досліджуючи зв'язок між мовними інтонаціями і почуттями.

Найпродуктивнішим для Л. Яначека став пізній період, пов'язаний із революційними реаліями поч. ХХ ст. У композиціях цих років поєднався весь життєвий досвід автора, що синтезував квінтесенцію його етномузикознавчих досліджень, теоретичних міркувань, композиторських пошуків, виконавського досвіду.

Інструментальна творчість цих років демонструє результат багаторічної еволюції стилю, самотність мелодичної мови, складну ладо-гармонічну систему, оригінальні форми, багатство метро-ритмічного комплексу, різноманітність засобів виразності, що «проростають» від глибинних пластів моравського фольклору.

До цього періоду належить і Скрипкова Соната. Завершена у 1921 р., композиція становить особливий інтерес у контексті камерно-інструментального жанру, адже віддзеркалює весь спектр творчих пошуків митця. Після пізнього, але триумфального успіху опери «Єнуфа», коли її автору вже за 60 років, композиції митця починають звучати у різних країнах Європі. Зокрема й Соната, поруч із не менш популярними двома Струнними Квартетами автора, відразу після її написання звучить у Зальцбурзі на фестивалі «International Society for Contemporary Music» у виконанні С. Новака (скрипка) та В. Штепана (фортепіано), в остаточній версії – у Празі в рамках фестивалю «Hudební matice Umělecké besedy» («Музична матриця мистецької розмови»), у Брно – в інтерпретації Ф. Кудлачека (скрипка) та Я. Квапіла (фортепіано), а також у Лондоні, де її проникливе прочитання угорським скрипалем, онуком Й. Іоахіма, А. Фачірі, глибоко вразило митця та нарешті отримало визнання публіки.

У згаданих камерно-інструментальних композиціях, на думку дослідниці Т. Вайніомакі, поруч із власними стилістичними прерогативами відчутні ознаки неокласицизму, неоромантизму, німецького експресіонізму [10]. М. Штедронь, вивчаючи пізній період діяльності композитора, свідчить, що у 1920-х рр. Л. Яначек став одним із найрадикальніших представників європейської музики, поєднуючи авторський стиль із

неокласичними тенденціями у трактовці форми та риси раннього авангардизму [9].

Інструментальна музика за своєю природою є більш узагальнено-філософською, аніж програмною, оскільки в ній відсутнє слово. Тому, звертаючись до жанру камерно-інструментального ансамблю, Л. Яначек, реалізує ідею «мелодії наспівів» більш опосередковано. Через інструментальну мелодію слухач, рівно як і виконавець, і музикознавець, може тільки здогадуватись, зчитувати на інтуїтивному рівні ту образну константу, яку покладено в основу тематизму. Кожна інтонація у будь-якому яначековому творі виразно промовляє, декламує, розповідає. Найчастіше немає можливості її точно ідентифікувати з конкретними мовними уривками, фразами, словами. Проте у таких авторських мотивах можна простежити основні якості рідної йому мови, що дає змогу зрозуміти зміст і вибір засобів виразності задля правильного «проінтонування» музики. Аналізуючи мелодику творів митця, дослідниця Г. Міретт вказує на те, що вона відображає, насамперед, загальні правила та особливості чеської мови, психологічний вимір його музики через використання певних інтервалів, мотивів тощо, а також звуки тварин, особливо спів птахів, що впізнаються у мелодичних контурах та ритмічних фігурах [7, с. 39].

Скрипкова Соната стала своєрідною реакцією автора на початок Першої світової війни. Відомо, що і Чехія, і Моравія перебували у складі Австро-Угорщини. Як це історично закономірно, народи, що перебували під гнітом імперій, прагнули незалежності, утвердження рідної мови, територіальної самостійності. Роки війни стали водночас сплеском патріотизму для моравців, у числі яких вирізнявся своїми бунтівними позиціями Л. Яначек. Митець жорстко виступав проти панівного в краї австрійського мистецтва.

Прекрасно володіючи німецькою мовою, він свідомо розмовляв виключно чеською (моравського діалекту), ігнорував німецькомовні вистави театру у рідному Брно, прагнув до вивчення і створення мистецьких артефактів національного характеру. Як вихованець, а згодом викладач Слов'янського Інституту, він цілеспрямовано звертався до природи слов'янської музики, її емоційної наповненості, плинності, оповідальності. Такі прерогативи яскраво проявились у Скрипковій Сонаті, яка стала тривожним сигналом на історичні події часу.

Твір не є першим зверненням до жанру скрипкової сонати, адже у роки навчання у Лейпцигу та Відні він вже опановував його. Проте ці ранні твори не збереглись. У Сонаті пізнього періоду постає сформований почерк Л. Яначека, результат довгих і кропітких пошуків, напрацювань, досліджень у сфері мелодики, ритму, гармонічної мови та, насамперед, глибокого психологізму, насиченої емоційної природи людини.

Соната пройшла низку перетворень, що свідчить про самокритичний підхід автора, бажання якнайглибше передати її концепцію. Численні редакції стосувались і змін у порядку частин. Вочевидь, критичні напади з боку виконавців, музикознавців, які не змогли зрозуміти новаторське мислення Л. Яначека, стали причиною метаморфоз твору. Цікаво, що майже незмінною у процесі удосконалення полотна залишалась повсякчас Балада, що в остаточній версії зайняла місце другої частини, а в першому варіанті існувала як самостійна п'єса та належить до значно більш раннього періоду творчості, аніж увесь цикл. Це, безумовно, вказує на її ключове значення у контексті драматургії твору, вагомість, обдуманість, «зробленість» усіх нюансів фактури.

Соната сповнена експресії, напруги, невизначеності і внутрішнього надриву. Перша частина – *Con moto* – розпочинається раптовим емоційним вибухом, речитативною фразою скрипки, яка надзвичайно енергійно вривається у простір, захлинаючись, наголошуючи кожну інтонацію, риторично запитуючи про дещо давно наболіле. Вочевидь, це питання, які назрівали у довоєнному суспільстві, це біль, страждання не одного пригніченого народу, що був закутий у кайдани «чужої» культури. На подібні роздуми наштовхує яскраво національна природа твору, яка, оперуючи різними музично-мовленевими категоріями (інтервальна структура мотивів, асоціація з певними жанровими першоджерелами, ладо-гармонічна, ритмічна складова, тощо) залишається незмінно моравською. Автор не звертається до історично достовірних фольклорних зразків, не цитує їх, не буде своїх тем за їх взірцем. В основі тематизму Сонати лежать мовні інтонації, почерпнуті з реального життя. Так, початкова фраза скрипки дуже асоціативно вводить у атмосферу зазначеного періоду, звертаючись цим вигуком одночасно до всіх і до кожного окремо. Далі вся частина складає враження діалогу близьких людей, адже спільність тематизму, його почергове проведення або ж підхоплення фраз партнерами мимоволі робить слухача пасивним учасником тривожної розмови. Основні лейтінтонації фактично не еволюціонують протягом частини, адже на ці питання немає відповіді. Початкова тема, що звучить після вступу у скрипки, сповнена палкої, але напруженої енергетики людини, що не знаходить собі місця. Поступово цей запал спадає, інтонаційна лінія має низхідний напрям, затихає динаміка, заспокоюється темп. Усе це дуже образно відображає психологічний портрет людини, яка перебуває у стані неспокою, крайньої стурбованості, нервової напруги.

Цікаво зазначити, що такий тип висловлювання – від емоційного вибуху до подальшого спаду і сповільнення мови – був характерний для імпульсивної натури самого композитора [10]. Вочевидь, така манера породжена моравським діалектом, яким свідомо розмовляв Л. Яначек.

Тематичний матеріал першої частини подається певними розділами, секціями. Основна тема – це інтонаційне зерно, засноване на трьох нотах (висхідна секунда та низхідна кварта), які модифікуються у характері висловлювання, звучать то наголошено, підкреслено, з викликом, то відчайдушно благаючи, «тремтячими» трелями, ніби зі сльозами у голосі. Частина має монотематичну структуру, а її форма безпосередньо залежить від драматургічних трансформацій лейтінтонації.

Друга частина – *Балада*. Це саме та частина, яка змогла пройти всі випробування численних редакцій, ставши ліричним центром твору. В її основу покладена досить розгорнута (в порівнянні з улюбленими речитативно-декламаційними темами) мелодія, яка розгортається у формі рондо. Її ліричне звучання, покладене на розкладені гармонії фортепіано, близьке жанру баркароли та має яскраво виражену наспівну природу. Використана автором майже в первинному вигляді раніше створена п'єса, належить до раннього періоду, коли яначеківі пошуки у сфері фольклору були зосереджені на оригінальних першоджерелах. Саме в цьому криється пісенність Балади, що протиставляється мовним наспівав інших частин. В ній спостерігаємо повне «порозуміння» між інструментами, «співрозмовниками» ансамблю, їх діалог цілком гармонійний та просвітлений. Скрипка і фортепіано вторять один одному у різних регістрах, ідентично промовляючи сповнену тепла й любові тему. Проте навіть у цій атмосфері ідилії час від часу з'являються

інтонації напруги: мелодія виривається з середнього у верхній регістр, підсилюється штрихом *marcato* у вигляді клинців, що наголошують кожен звук. Про емоційне нагнітання теми свідчить і авторські вказівки *espressivo*, раптові *sffp*, пришвидшення темпу. Слід зазначити, що митець досить детально виписує позначки у тексті, що, в цілому, є характерною ознакою музики ХХ ст. та відображає бажання творців як найточніше передати своє бачення виконавцям.

Третя частина – *Allegretto* – виконує у циклі функцію скерцо. Її найбільш «класична» структура вказує на неокласичні тенденції у пізньому стилі Л.Яначека. В основі частини коротка посівка з яскраво вираженими національними інтонаціями. Вона має традиційну квадратну будову (4+4), простий виклад (звучить на трелюючому фоні) та гострий, «колючий» штрих, створюючи враження архаїчного танцю. Проте, на лоні цієї максимально простої теми у фортепіано, весь час пробігають бентежні, низхідні, хроматизовані, глісандоподібні пасажі скрипки, підсилені акцентами-клинцями у лівій руці фортепіано. Вони вносять неспокій і експресію у загальний, здавалося б, безтурботний характер частини. Відбувається накладання двох тематичних та образно-психологічних пластів, котрі вкрай контрастують. Танець стає фоном, відображаючи зовнішню картину, народне свято, дійство. Але герої не асимілюються, а протиставляються оточенню.

Поступово тема відступає короткими акордами *pizzicato*. Середній епізод – *Meno mosso* – вносить ще один образний контраст. Тема також основана на моравській посівці, але має лірико-драматичний характер. Тридольний розмір, секундові інтонації, гнучка агогіка, спадаючий динамічний рух від кульмінації фрази до її

затихання та сповільнення, що нагадує схлипи, зітхання, скарження на долю, типові для жіночого трагічного образу. Все це дуже асоціативно відтворює живу мову, діалог двох рідних сердець, котрі співпереживають і доповнюють емоційний стан одне одного (скрипка та фортепіано, чергуючись, щоразу завершують, «договорюють» фразу партнера, підтверджуючи констатоване у мелодії). Реприза фактично без змін повторює початковий образ.

Мініатюрне *Allegretto* – це надзвичайно цікава замальовка з життя моравського народу, вона є майже кінематографічною картиною із швидкою зміною образів-кадрів та із напрочуд асоціативним зображенням різних планів, де на лоні щоденного життя народу розгортаються драматичні історії та сюжети.

Фінал – *Adagio* – продовжує образну сферу середнього епізоду попередньої частини, розвиваючи її і доводячи до апогеї драматичного звучання. Основна наспівна, лірична і схвильована мелодія довірена фортепіанній партії. Вона звучить у октавному подвоєнні, має досить широке розгортання, що у порівнянні із короткими темами-поспівками попередніх частин сприймається як неоромантична мелодія. Їй притаманна гнучка агогіка, внутрішня експресія, хвилеподібна динаміка із постійними наростаннями та спадами, арпеджований, тріольний супровід, що нагадує романтично-баркарольний образ, любовні зітхання від раптових бурхливих емоцій. У них відтворюються всі фарби емоційних перепадів закоханої людини – тепло, хвилювання, сльози, експресія, і навіть екстаз. Так, трансформуючись, перевтілюючись у різні емоційні стани і ступені напруги (*Adagio, Un poco piu mosso, Poco mosso, Poco piu mosso, rubato con crescento emozione* і нарешті *Maestoso*), тема доходить до найвищої кульмінації: на тлі вкрай схвильованих *tremolo* у партії

фортепіано тема звучить у скрипки з підкреслено артикуляцією кожної ноти, стрімко вириваючись із середнього, «грудного» регістру до верхнього, відтворюючи напружено-емоційну (*con forza, espressivo*) мову оповідача. Хоч, безумовно, ця лірико-драматична тема набуває провідного значення, все ж у драматургії частини є ще один важливий тематичний елемент, що накладається на неї, контрастує, вносить внутрішній неспокій у любовну атмосферу фіналу. Це короткі речитативні мотиви у партії скрипки, розділені паузами. Вони повсякчас повторюються майже незмінно, нагадуючи якісь магичні ритуальні заклинання. Цей «ворожий» елемент, такий несумісний із інтимною основною темою, є моторошним передвісником біди, що нависла над суспільством початку ХХ ст.

**Висновки.** Творчість багатьох митців, представників різних європейських культур на перетині кін. ХІХ – поч. ХХ ст., рясніє численними зразками національної ідеї, її адаптації та високохудожнього розкриття засобами музики. Задля цього автори користуються величезним комплексом виразових засобів, серед яких питома вага належить опорі на народні першоджерела. Вони трактуються як своєрідні музично-генетичні коди рідного народу. Проте, кожен приклад дослідження проблеми реалізації цієї парадигми в історії музики зазначеного періоду розкриває багатогранність і множинність варіантів імплементації пан-ідеї, що утворює єдиний творчий концепт творчості митців, формує цілісну картину, викристалізовує загальну тенденцію на теренах західноєвропейської культури зазначеного періоду – свідомий музичний націоналізм. Окреме місце у цій плеяді митців належить Л. Яначеку. Автор у Скрипковій Сонаті та у багатьох інших творах цього періоду відобразив дух епохи, хвилюючі настрої суспільства періоду Першої

світової війни та міжвоєнних десятиліть, але зміг це зробити своїм шляхом. Він протиставляє героя соціуму, зображаючи його особисті, інтимні переживання, внутрішній світ. І основним засобом виразності у цьому контексті для митця стає жива мова персонажа, відбита у мовних наспівах тематизму творів. Митець розробив на теоретичному рівні, а згодом реалізував у власній композиторській спадщині індивідуальну концепцію втілення фольклорних джерел у професійній музиці. При цьому він спирається не на типові для народної творчості пісні і танці, як це здійснюють у різних формах його попередники та сучасники, а на інтонації рідної розмовної мови, котрі розшифровує, фіксує у вигляді нотного матеріалу, ретельно вивчає, аналізує та, як результат, формує на їх ґрунті музичну мову своїх кращих опусів. Відтак основною ідеєю його творчості стало розкриття емоційної природи людини, її психологічних станів через розмовні інтонації, трансформовані у музичні звуки та вплетені у канву творів.

Дослідження не вичерпує усіх питань, пов'язаних із проблемами музики Л.Яначека, адже творча діяльність митця відбувалась на перетині різних культур – німецької, австрійської, чеської, словацької, моравської. Вивчення специфіки їх взаємодії, впливу на формування авторського письма є окремою цікавою ланкою дослідження стилю автора. Проте основні теоретичні тези розвідки можуть бути рекомендовані для подальших напрацювань у сфері чеської та словацької камерно-інструментальної музики, а її практичні результати стануть корисними для педагогів, студентів, виконавців у процесі вивчення творів зазначеного композитора.

**Список використаної літератури:**

1. Бедакова С. «Празька композиторська школа» в українській музичній культурі. Київ: ДАКККіМ, 2005. 115 с.
2. Бедакова С. Художньо-естетичні здобутки «Празької школи» в контексті творчих пошуків українських композиторів Галичини кінця ХІХ – першої половини ХХ ст.: автореф. дис... канд. мистецтвознав. Київ, 2006. 19 с.
3. Детлеф Г. Феномен Леоша Яначека в історії музики. Українське музикознавство. Київ, 2004. Вип. 33. Сс. 366-378.
4. Лисий І. Концепт національної ідентичності в дослідженнях культури. *Ertium non datur: проблема культурної ідентичності в літературно-філософському дискурсі ХІХ-ХХІ ст.:* колективна монографія. 2014. Сс. 40-52.
5. Фрасинюк Н. Концепт, поняття, значення у їх взаємозв'язку та взаємодії. Вчені записки ТНУ імені В. І. Вернадського. Серія: Філологія. Журналістика. Тернопіль, 2021. Т. 32 (71). №4 Ч.2. Сс.68-71.
6. Beckerman, M. Janacek and His World. Princeton: Princeton University Press, 2003. 320 p.
7. Mirette H. Leos Janáček: The Theory of Speech Melody in His Piano Sonata 1.X.1905 and In the Mists. DMA document, University of Miami, 2019.  
URL:  
[https://scholarship.miami.edu/discovery/delivery/01UOML\\_IN ST:ResearchRepository/991031447678702976#1335551177002976](https://scholarship.miami.edu/discovery/delivery/01UOML_IN ST:ResearchRepository/991031447678702976#1335551177002976)
8. Racek J. Leoš Janáček v mých vzpomínkách. Praha: Vyšehrad, 1975. 110 p.

9. Štědroň M. *Leoš Janáček a hudba 20. století: paralely, sondy, dokumenty*. Brno: Nadace Universitatis Masarykiana, 1998. 301p.
10. Vainiomäki T. *The Musical Realism of Leoš Janáček From Speech Melodies to a Theory of Composition*. Academic dissertation. Helsinki, 2012. 356 p. URL: <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/36087/themusic.pdf>
11. Vogel J. *Leoš Janáček: Život a dílo*. Praha: Státní hudební vydavatelství, 1963. 385 p.
12. Wingfield P. *Leoš Janáček. Music of the Twentieth-century Avant-garde: A Biocritical Sourcebook*. Westport: Greenwood Publishing Group, 2002. P.p 224-235.
13. Žeželj-Gualdi D. *Leoš Janáček's Violin Sonata and How it Compares to the Violin Sonatas of Brahms and Debussy*. Abstract Doctor of Musical Arts. Athens, Georgia 2006. URL: [https://getd.libs.uga.edu/pdfs/zezelj-gualdi\\_danijela\\_200605\\_dma.p](https://getd.libs.uga.edu/pdfs/zezelj-gualdi_danijela_200605_dma.p)

**Gabriella L. ASTALOSH,**

Ph.D, Associate Professor,

M. Lysenko Lviv National Music Academy,

Lviv, Ukraine,

e-mail: [gabriella.astalosh@gmail.com](mailto:gabriella.astalosh@gmail.com),

ORCID: 0000-0002-5539-2713

## **L. JANÁČEK'S SONATA FOR VIOLIN AND PIANO IN THE LIGHT OF THE NATIONAL CONCEPT OF ARTIST'S CREATIVITY**

**Abstract.** The article is dedicated to highlighting the national concept of L. Janáček's creativity on Violin Sonata example. It explores the stylistic paradigm of the artist's

heritage, substantiates its specificity in the chamber-instrumental genre. The purpose of the article is on the base of L. Janáček's thoroughly studied compositional style to systematize the ideological and content prerogatives of the Sonata for Violin and Piano in the context of its author's musical nationalism. The following methods were used to reveal the presented issues: historical (study the foundations of the Czech composers' school at the turn of the late 19<sup>th</sup> and early 20<sup>th</sup> centuries), source studies (examination of existing musicological works on related issues), analytical, structural and logical (covering the chronology of the historical aspect of the problem, mastering the specifics of L. Janáček's compositional writing), the method of theoretical generalization (for summarizing). The creativity of many artists, representatives of various European countries at the intersection of the end of the 19<sup>th</sup> and the beginning of the 20<sup>th</sup> centuries abounds with numerous examples of the national idea, its adaptation and highly artistic disclosure by means of music. However, each example of study the problem of implementation this issue in the history of culture of the specified period testifies the multifacetedness and multiplicity of options for the interpretation the pan-idea—the musical nationalism. A separate place in this galaxy of creative personalities belongs to L. Janáček. He developed at the theoretical level, and later implemented in his own compositional heritage an individual conception of the embodiment of folkloric primary sources in professional music. Herewith, the master relies this not through songs and dances typical of folk creativity as his predecessors and contemporaries do in various forms, but on intonations of native spoken language, which he deciphers, records in the form of sheet music, carefully studies, analyzes and, as a result, forms on its base the musical language of his best opuses.

**Key words:** national idea, Moravian folklore heritage, chamber-instrumental creativity, L. Janáček.

**References:**

1. Biedakova, S. (2005). “Prazka kompozytorska shkola” v ukrainskii muzychnii kulturi [“Prague Composers' School” in Ukrainian musical culture]. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian]
2. Biedakova, S. (2006). Khudozhno-estetychni zdobutky “Prazkoi shkoly” v konteksti tvorchykh poshukiv ukrainskykh kompozytoriv Halychyny kintsia XIX – pershoi polovyny XX st. [Artistic and aesthetic achievements of the “Prague School” in the context of creative searches of Ukrainian composers of Galicia at the end of the 19<sup>th</sup> – the first half of the 20<sup>th</sup> century]. Extended abstract of candidate’s thesis. Kyiv [in Ukrainian].
3. Detlef, H. (2004). Fenomen Leosha Yanacheka v istorii muzyky Fenomen Leosha Yanacheka v istorii muzyky [The phenomenon of Leoš Janáček in the history of music]. *Ukrainske muzykoznavstvo*, 33, 366-378 [in Ukrainian].
4. Lysyi, I. (2014). Kontsept natsionalnoi identychnosti v doslidzhenniakh kultury [The concept of national identity in cultural studies]. *Ertium non datur: problema kulturnoi identychnosti v literaturno-filosofskomu dyskursi XIX-XXI st.: collective monography*. Kyiv: NaUKMA [in Ukrainian]
5. Frasyuniuk, N. (2021). Kontsept, poniattia, znachennia u yikh vzaiemovv'iazku ta vzaiemodii [Concept, concept, meaning in their relationship and interaction]. *Vcheni zapysky TNU imeni V. I. Vernadskoho. Serii: Filolohiia. Zhurnalistyka*. 32 (71), 4, 2, 68-71 [in Ukrainian]
6. Beckerman, M. (2003). *Janacek and His World*. Princeton: Princeton University Press [in English]

7. Mirette, H. (2019). Leos Janáček: The Theory of Speech Melody in His Piano Sonata 1.X.1905 and In the Mists. DMA document, University of Miami. Available at: [https://scholarship.miami.edu/discovery/delivery/01UOML\\_IN ST:ResearchRepository/991031447678702976#1335551177002976](https://scholarship.miami.edu/discovery/delivery/01UOML_IN ST:ResearchRepository/991031447678702976#1335551177002976) [in English]
8. Racek, J. (1975). Leoš Janáček v mých vzpomínkách. Praha: Vyšehrad [in Czech].
9. Štědroň, M. (1998). Leoš Janáček a hudba 20. století: paralely, sondy, dokumenty. Brno: Nadace Universitatis Masarykiana [in Czech]
10. Vainiomäki, T. (2012). The Musical Realism of Leoš Janáček From Speech Melodies to a Theory of Composition. Academic dissertation. Helsinki. Available at: <https://helda.helsinki.fi/bitstream/handle/10138/36087/themusic.pdf> [in English]
11. Vogel, J. (1963). Leoš Janáček: Život a dílo. Praha: Státní hudební vydavatelství [in Czech].
12. Wingfield, P. (2002). Leoš Janáček. Music of the Twentieth-century Avant-garde: A Biocritical Sourcebook. Westport, Greenwood Publishing Group. Available at: [https://books.google.com.ua/books?id=sgDJKVXraE0C&pg=PA225&lpg=PA225&dq=moravski+janacek&source=bl&ots=T VJB3OXBCO&sig=ACfU3U3\\_eBn1--ELvVRBwGpB\\_Qcw58PBLw&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwj4ss\\_ujr38AhXB2qQKHdzqDskQ6AF6BAgPEAM#v=onepage&q=moravski%20janacek&f=false](https://books.google.com.ua/books?id=sgDJKVXraE0C&pg=PA225&lpg=PA225&dq=moravski+janacek&source=bl&ots=T VJB3OXBCO&sig=ACfU3U3_eBn1--ELvVRBwGpB_Qcw58PBLw&hl=en&sa=X&ved=2ahUKEwj4ss_ujr38AhXB2qQKHdzqDskQ6AF6BAgPEAM#v=onepage&q=moravski%20janacek&f=false) [in English]
13. Žeželj-Gualdi, D. (2006). Leoš Janáček's Violin Sonata and How it Compares to the Violin Sonatas of Brahms and Debussy. Abstract Doctor of Musical Arts. Athens, Georgia. Available at: [https://getd.libs.uga.edu/pdfs/zezelj-gualdi\\_danijela\\_200605\\_dma.p](https://getd.libs.uga.edu/pdfs/zezelj-gualdi_danijela_200605_dma.p) [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.58-73>  
УДК 378:37.07

**Юлія Григорівна МАЛИНКА,**  
кандидат філософських наук,  
Київська муніципальна академія  
естрадного та циркового мистецтв,  
Київ, Україна,  
e-mail: [y.malynka@gmail.com](mailto:y.malynka@gmail.com),  
ORCID: 0000-0003-4304-492X

**Тетяна Борисівна КАБЛОВА,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Київська муніципальна академія  
естрадного та циркового мистецтв,  
Київ Україна,  
e-mail: [tetianakablova@gmail.com](mailto:tetianakablova@gmail.com),  
ORCID: 0000-0002-0954-8422

**МЕТОДИЧНА КОМПЕТЕНЦІЯ ПЕДАГОГА У  
ВИКЛАДАННІ АНГЛІЙСЬКОЇ МОВИ ДЛЯ  
СТУДЕНТІВ СПЕЦІАЛЬНОСТІ  
«МУЗИЧНЕ МИСТЕЦТВО»**

**Анотація.** У статті розглянуто методичну компетенцію викладача англійської мови як необхідну складову для навчання студентів спеціальності «Музичне мистецтво». Мета статті полягає у визначенні поняття «методична компетенція викладача англійської мови», характеристики її складників та виявленні найефективніших методів викладання англійської мови студентам спеціальності «Музичне мистецтво». Задля досягнення поставленої мети проаналізовано наукову літературу з педагогіки й лінгводидактики. Надано визначення

методичної компетенції викладача, проаналізовано її структуру. Доведено, що компоненти методичної підготовки співвідносяться з рівнем прояву методичної компетенції викладача.

У статті уточнено зміст поняття «методична компетенція» в аспекті сучасної освітньої парадигми. На основі аналізу наукової літератури зроблено висновок, що методична компетенція викладача англійської мови є утворенням, що поєднує результати методичної підготовки та методичний досвід. Встановлено, що компонентами методичної компетенції викладача англійської мови є загальнодидактична та лінгводидактична компетентності. Загальнодидактична компетенція ґрунтується на вмінні створювати позитивну мотивацію в процесі навчання; успішно реалізовувати принципи індивідуалізації, диференціації та наочності; формувати навички розумової праці, узагальнювати вміння у процесі пошуку інформації; виробленні прийомів самостійної та колективної форми роботи. Своєю чергою, лінгводидактична компетенція ґрунтується на знаннях викладача про закономірності засвоєння англійської мови, ймовірні труднощі, з якими стикаються здобувачі освіти під час опанування навчального матеріалу, а також на відборі методів, форм і засобів навчання. Окрім того, у статті окреслено підходи, які, на думку автора статті, є актуальними у викладанні англійської мови для студентів спеціальності «Музичне мистецтво».

**Ключові слова:** індивідуалізація, загальнодидактична компетентність, лінгводидактична компетентність, мотивація, методична компетентність, міждисциплінарні зв'язки, музичне мистецтво.

**Вступ.** Сьогодні в Україні процвітають міжнародні обміни у галузі освіти, науки та мистецтва. Навчальні заклади розвивають міжнародні зв'язки у формі конференцій, майстер-класів, конкурсів, академічних стажувань з обміну викладачами та студентами, що сприяє підвищенню якості освіти та репутації навчальних закладів. Музичні ЗВО України організують спільні проекти, такі як симпозіуми, форуми, семінари, фестивалі, конкурси, музикознавчі лекції та презентації, лекції-концерти, зустрічі викладачів і студентів, літні творчі школи, спільні виступи тощо. Інакше кажучи, студенти спеціальності «Музичне мистецтво» беруть активну участь у міжнародній діяльності.

Міжнародні заходи охоплюють усі галузі музичного мистецтва, різні напрями та профілі музичних спеціальностей, спрямовані на інтеграцію сучасних здобувачів вищої освіти у міжнародне музичне співтовариство. Зростаюча кількість міжнародних проектів потребує більшої ефективності в організації та проведенні цих заходів, а також більшої залученості як викладачів, так і студентів-музикантів. Усе це вимагає від викладача англійської мови володіння спеціальною методичною компетенцією, щоб навчити студентів музичних спеціальностей застосовувати набуті знання з англійської мови в реальному професійному житті.

**Постановка проблеми.** Поняття «методична компетенція» не має у наукових колах єдиної дефініції, подібно до більшості наукових термінів. На думку одних спеціалістів, «методична компетентність» включає засвоєння педагогом нових методичних і педагогічних ідей, підходів до навчально-виховного процесу в сучасних особистісно-зорієнтованих, розвивальних, креативних технологіях, володіння різними методами, прийомами і

формами організації навчання» [1, с. 231]. Інші науковці наголошують, що «методична компетенція – це знання, вміння і досвідне оцінне ставлення до об'єкта, предмета, змісту та структури мовознавчої дисципліни, уміння логічно обґрунтовано конструювати навчальний процес для конкретної дидактичної ситуації з урахуванням психологічних механізмів засвоєння, і зауважують, що проблему особливостей структури методичної компетентності викладачів української мови слід розглядати з огляду на специфіку професійної діяльності словесників» [5, с. 89].

Зі свого боку, В.В. Сидоренко наголошує, що, «крім загальнометодичної компетентності, викладач-мовник має оперувати частковими, конкретними методиками із фахових дисциплін. Саме вони і впливають на формування лінгводидактичної (лінгвометодичної) компетенції, що містить знання викладача-словесника про закономірності засвоєння мови, певні труднощі студентів під час опанування навчального матеріалу, відбір на цій основі принципів і методів, форм і засобів навчання» [4, с. 14]. Погоджуючись з дослідницею пропонується розмежування загальнометодичної й лінгвометодичної компетенції, які входять до методичної компетенції викладача мови, зокрема англійської. На підставі аналізу наукової літератури з окресленої проблеми, ми узагальнили, що методична компетенція представлена сукупністю наукових знань; умінням планувати, відбирати та конструювати матеріал; вмінням відбирати та розробляти технології та методики, необхідні для конкретного навчального процесу; готовністю організовувати різноманітні форми навчання; умінням організовувати навчальні завдання з урахуванням реальних можливостей здобувачів освіти; готовністю застосовувати інноваційні технології навчання [6; 8; 10].

Особливості викладання англійської мови для студентів спеціальності «Музичне мистецтво» пов'язані з пошуком форм роботи, спрямованих на формування мотивації здобувачів освіти до вивчення іноземної мови. Зовнішнім мотиватором у вивченні англійської є викладач, який має володіти всіма аспектами методичної компетенції.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** В українських наукових колах здебільшого розглядається методична компетенція викладача української мови, як-от у контексті вивчення моделі професійної компетентності викладача української мови і літератури за впровадження компетентнісного підходу [4]; формування лінгводидактичних компетентностей у студентів філологічних факультетів ЗВО [3]; лінгводидактичної компетентності викладачів української мови в структурі методичної [5] тощо. Окремі аспекти методичної компетенції викладача досліджено у монографії В.В. Олійник, яка присвячена науковим основам управління підвищенням кваліфікації педагогічних працівників профтехосвіти [2] та у розвідці О.О. Біляковської, у якій авторка вивчає професійну компетентність викладача як складову ефективної педагогічної діяльності [1]. Водночас відсутні роботи, присвячені методичній компетентності педагогів, які викладають англійську мову для студентів спеціальності «Музичне мистецтво», що визначило актуальність дослідження.

**Мета статті** полягає у визначенні поняття «методична компетенція викладача англійської мови», характеристиці її складників та виявленні найефективніших методів викладання англійської мови студентам спеціальності «Музичне мистецтво».

**Виклад основного матеріалу.** Дослідивши класичні підходи та методи викладання іноземних мов, доходимо

висновку, що суть кожного з них обумовлена як рівнем розвитку лінгвістики, психології та педагогіки, так і суспільним замовленням, у якому ці методи розвивалися. У зв'язку з цим важливо правильно ставити завдання та цілі. Безумовно, одна з основних цілей викладання англійської мови як іноземної залишається суто практичною: забезпечити відповідний рівень комунікативної компетенції та навичок здобувачів освіти.

Успішність поведінки здобувачів освіти у різних комунікативних ситуаціях зміщує акцент у системі професійної музичної освіти на оволодіння іноземними мовами не лише як обов'язковим елементом змісту вищої професійної освіти, а й як умовою успішності студентів у соціокультурному просторі. У цьому контексті реалізація навчання іноземної мови у спеціалізованих мистецьких навчальних закладах потребує розвитку професійно орієнтованої іншомовної компетенції здобувачів освіти, що передбачає набуття іншомовних знань та умінь, а також розвиток особистісних якостей та ціннісних орієнтацій для ефективного виконання різних видів спеціалізованої діяльності.

Досвідчений методист організовує своє заняття так, щоб налаштувати здобувачів освіти на досягнення кінцевого результату, у чому виявляється загальнометодична компетенція викладача. Для цього необхідно побудувати процес навчання таким чином, щоб на кожному етапі заняття з англійської мови відчувався поступ до поставленої мети, що мотивує студентів до вивчення мови, оскільки вони починають почуватися успішними. Студентам спеціальності «Музичне мистецтво» слід пояснити, що від знання англійської мови залежать перспективи отримання гарної роботи, подальшого службового зростання, задоволення від відпустки чи

канікул в англomовних країнах, можливість спілкування в Інтернеті. Можна багато переконувати і говорити здобувачам освіти про значення і роль англійської мови та різних видів мовної діяльності, але очевидно, що завдання викладача не буде успішним, якщо він не підготує умови для реалізації усвідомленої мотивації. Тому головним завданням викладача залишається довести формування компетенцій та навичок до певного рівня, щоб студенти могли реально використовувати англійську мову у своєму майбутньому соціальному житті.

Здобувачі освіти повинні мати конкретні можливості застосувати свої знання, навички та здібності та на власному досвіді випробувати задоволення від цього. Студенти повинні отримати щось відчутне, щось, що вони можуть використовувати негайно, відчуваючи, що вони просуваються до своїх цілей. Для творчих студентів можна підібрати матеріал для інсценування та складання власних навчальних діалогів. Тут важливо не лише декламувати, а й пожвавити ситуацію за допомогою реквізиту і зробити діалог максимально наближеним до реальності, що потребує швидкості, словесної виразності та артистизму. Здобувачам освіти зі спеціальності «Музичне мистецтво» можна запропонувати створити музичний супровід до діалогів. Окрім того, корисно мати навчальні матеріали, в яких гумор є невід'ємною та природною частиною, що дає стимул не лише здобувачам освіти, а й викладачам удосконалювати своє викладання у цьому напрямі. Проте необхідно, щоб артистизм викладача був на високому рівні, а його художнє почуття було бездоганим. В іншому випадку фактор новизни не буде діяти. Все це має сприяти вирішенню проблеми мотивації у навчанні англійської мови.

Стимулом для оволодіння англійською мовою є також використання міждисциплінарних зв'язків, які є, з одного боку, опорою та основою для повного усвідомлення та розуміння нових знань та формування умінь і різних компетенцій; а з іншого – узагальнюють і систематизують наявний мовний та розмовний досвід і забезпечують цілісність знань.

Навчання англійській мові з урахуванням міждисциплінарних зв'язків відповідає різноманітним інтересам здобувачів освіти, враховує їхні індивідуальні особливості та здібності та створює найбільш сприятливі умови для практичного використання мови як засобу спілкування. Тому міждисциплінарні зв'язки є одним із найефективніших засобів мотивації у вивченні англійської мови. Цього можна досягти, якщо чітко визначено точку дотику між дисциплінами, які вивчають студенти. Очевидно, що здобувачі освіти спеціальності «Музичне мистецтво» захоплюються сучасною музикою та схильні розуміти сенс англійських пісень. Знайомство з англійською музичною культурою та текстами пісень є одним із найсильніших мотиваційних прийомів для вивчення англійської мови. Крім сприйняття звучання іноземної мови на слух та імітації вимови англомовних виконавців, здобувачі освіти можуть дізнатися про історію створення конкретної пісні, культурні традиції виконання, а в деяких випадках, наприклад, як-от з піснею «*The Beatles*» «*Yesterday*» – історію групи. Про історичні події епохи можна дізнатися, наприклад, з пісні «*Wind of Change*». У добірку музичного матеріалу можуть також входити пісні, які вже стали класикою світової музичної культури. Все це розширює соціокультурну компетенцію здобувачів освіти, а робота над доповідями та музичними проектами може виявитися дослідженням

культурних аспектів та проявом інтересу до областей знань у галузі гуманітарних наук.

К. Хельвіг та Г. Блелль вказували на зв'язок мистецтва та іноземної мови, стверджуючи, що музика та мистецтво вільно інтерпретуються, залишають свій слід у культурній свідомості, стимулюють творчість та викликають індивідуальні мовні реакції [7, с. 53]. Інтеграція музичного мистецтва у викладання англійської мови неможлива без підтримки музичних матеріалів та музичної наочності, тобто дидактики, в якій навчання засноване на конкретних образах, почутих і безпосередньо відчутних, та використання спеціальних засобів навчання (аудіовізуальних, мультимедійних та технологічних). У навчанні іноземним мовам музична наочність визначається як «демонстрація мовного матеріалу, предметів та явищ навколишнього світу, організована спеціально для полегшення їх розуміння, засвоєння та використання у мовній діяльності» [6, с. 45]. Музична наочність належить до демонстрації самих мовних явищ, сприйняття та відтворення яких носить візуально-чуттєвий характер. Вона є частиною поняття музичного матеріалу, але на відміну від нього, музична наочність впливає одночасно на зорові та слухові органи чуття. Музична наочність потужно впливає на вивчення мови, оскільки активізує найважливіші психічні процеси людини. Бачачи і чуючи музичні візуалізації, здобувачі освіти більш повно усвідомлюють матеріал, що вивчається, і, як наслідок, набуті ними знання стають глибшими і якіснішими. У процесі навчання здобувачі освіти також знайомляться з культурою країни, яку вони вивчають.

Перше місце у рейтингу популярності методик активно утримує «комунікативний підхід, який спрямований на практику спілкування, тому викладачеві

доводиться працювати над власними комунікативними методами навчання мови» [9, с. 20]. Студентам слід пояснити, що, наприклад, знання форм дієслова *to be* у теперішньому часі і вміння технічно правильно виконати вправи ще не є володіння мовою, а це лише володіння відомостями про мову. Для порівняння студентами музичних спеціальностей можна навести приклад, що студент, який знає назву музичних інструментів та їх призначення, не обов'язково вміє вилучати з них звуки. Так і з англійською мовою: знання граматики не дозволяють говорити англійською мовою. Для цього необхідно розвивати комунікативну компетенцію.

Комунікативне навчання забезпечує насамперед т. зв. «особистісну індивідуалізацію» [7; 9]. Всім відомі випадки, коли якась подія хвилює одну людину, спонукає її щось робити та висловлювати свою думку, а інша людина залишається байдужою. Це відбувається тому, що «кожна людина – індивідуальність з усіма властивими їй особливостями» [6, с. 101]. Ігноруючи індивідуальність, багаті внутрішні резерви здобувачів освіти не використовуються. Викладачам, які працюють із здобувачами освіти творчих спеціальностей, необхідно враховувати резерви, які вони можуть мати. Це такі характеристики особистості студента, як світогляд, життєвий досвід, стан активності, інтереси, емоції та почуття тощо [6; 7].

У процесі навчання мовної діяльності особистісна індивідуалізація набуває надзвичайної значущості, оскільки «мовлення завжди є індивідуальним» [6, с. 104]. Вона тісно пов'язана зі свідомістю, з усіма психічними сферами як особистості. Фахівці від педагогіки наголошують, що «індивідуалізація дуже важлива у процесі навчання мовної діяльності, оскільки завжди індивідуальна та тісно

пов'язана з усіма психічними сферами людини як особистості» [7, с. 78]. Необхідність такого «індивідуального підходу, при якому доводиться вивчати інтереси, характер, взаємини тощо здобувачів освіти, що зводиться в особливу характеристику групи, курсу та використовується надалі, диктується унікальною природою самої мови, що відрізняється від інших предметів» [6, с. 106].

**Висновки.** Методична компетенція викладача англійської мови, який навчає студентів спеціальності «Музичне мистецтво», – це складне утворення, що поєднує результат методичної підготовки, тобто синтез знань, умінь і навичок педагогічної діяльності, необхідних для ефективної реалізації процесу навчання мови, та методичного досвіду, отриманого в процесі професійної діяльності. Компонентами методичної компетенції викладача англійської мови є загальнодидактична та лінгводидактична компетенції. Загальнодидактична компетенція заснована на вмінні створювати позитивну мотивацію здобувачів освіти в процесі навчання; успішній реалізації принципів індивідуалізації та наочності, зокрема музичної; формуванні навичок розумової праці; виробленні прийомів самостійної та колективної форм роботи. Лінгводидактична компетенція ґрунтується на знаннях викладача про закономірності засвоєння англійської мови, ймовірні труднощі, з якими стикаються здобувачі освіти під час опанування навчального матеріалу, а також на відборі методів, форм і засобів навчання. З-поміж дієвих та актуальних підходів у викладанні англійської мови для студентів спеціальності «Музичне мистецтво» виокремлено індивідуальний, комунікативний, міждисциплінарний та мотиваційний.

Перспективи подальших розвідок вбачаються у вивченні досвіду вітчизняних та закордонних педагогів щодо розробки системи оцінювання знань з іноземної мови студентів нефілологічних ЗВО.

### **Список використаної літератури:**

1. Біляковська О. Професійна компетентність учителя як складова ефективної педагогічної діяльності. Науковий вісник Мелітопольського державного педагогічного університету. Серія: Педагогіка. 2011. Сс. 229-234.
2. Олійник В. Наукові основи управління підвищення кваліфікації педагогічних працівників профтехосвіти: монографія. Київ: Міленіум, 2003. 594 с.
3. Остапенко Н. Теорія і практика формування лінгводидактичних компетентностей у студентів філологічних факультетів ВНЗ. Черкаси: видавець Чабаненко Ю., 2008. 330 с.
4. Сидоренко В. Модель професійної компетентності вчителя української мови і літератури в контексті впровадження компетентнісного підходу. Наукова скарбниця освіти Донеччини: науково-методичний журнал. Донецьк. 2010. № 2. Сс. 11-17.
5. Студенікіна В. Лінгводидактична компетентність учителів української мови в структурі методичної. Вісник ЛНУ імені Тараса Шевченка. 2010. № 22 (209). Ч. I. Сс. 85-90.
6. Bredel U., Hartmut G. et al. Didaktik der deutschen Sprache. Paderborn u. a.: Schöningh. 2006. 276 s.
7. Keller G. Lerntechniken von A-Z. Bern: Hans Huber. 2011. 168 s.
8. Selimi N. Wortschatzarbeit konkret. Eine didaktische Ideenbörse für alle Schulstufen. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren. 2010. 280 s.

9. Sprachwelt Deutsch. Werkbuch. Überarbeitete Ausgabe. Zürich: Lehrmittelverlag / Schulverlag plus. 2012. 120 s.
10. Sturm A., Hansjakob S., Maik Ph. Schreibförderung an QUIMS-Schulen. Grundlagen und Empfehlungen zur Weiterentwicklung des Programms. Erstellt von der Pädagogischen Hochschule FHNW, Zentrum Lesen, im Auftrag des Volksschulamts der Bildungsdirektion Zürich. 2013. 220 s.

**Yulia G. MALYNKA,**

PhD in Philosophy,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,  
Kyiv, Ukraine,

e-mail: y.malynka@gmail.com,

ORCID: 0000-0003-4304-492X

**Tetiana B. KABLOVA,**

PhD in Arts, Associate Professor,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,  
Kyiv, Ukraine,

e-mail: tetianakablova@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-0954-8422

**EDUCATOR’S METHODOICAL COMPETENCE  
IN TEACHING ENGLISH TO STUDENTS OF THE  
SPECIALTY “MUSICAL ART”**

**Abstract.** The article explores methodical competence of an English teacher as an essential element in teaching students of the specialty “Musical Art.” The goal of the article is to define the notion “methodical competence of an English teacher,” characterize its components and discover the most effective methods of teaching English to students of the specialty

“Musical Art.” To achieve the established goal, we have analyzed scientific literature on pedagogics and linguo-didactics. The definition of methodical competence has been given, and its structure has been analyzed. It has also been proven that components of methodical training correspond with the level of manifestation of a teacher’s methodical competence.

The article clarifies the contents of the notion of “methodical competence” in the light of modern educational paradigm. Based on the analysis of scientific literature, the author concludes that methodical competence of an English teacher results from the combination of methodical training and methodical experience. It has been established that common didactic competence and linguo-didactic competence are the two components of an English teacher’s methodical competence. The common didactic competence is based on the teacher’s skills in creating positive motivation in the process of teaching; successfully implementing the principles of individualization, differentiation and visualization; forming intellectual work skills, generalizing the previously acquired skills in the process of searching for information; and in developing techniques for individual and collective forms of work. In its turn, the linguo-didactic competence is based on the teacher’s knowledge of regularities in mastering the English language, probable difficulties faced by higher education applicants while working with instruction materials, as well as on selection of teaching methods, forms and aids. In addition, the article outlines the approaches which the author finds relevant for teaching English to students of the specialty “Musical Art”.

**Key words:** individualization, general didactic competence, linguistic didactic competence, motivation, methodical competence, interdisciplinary connections, musical art.

**References:**

1. Biliakovska, O. (2011). Profesiina kompetentnist uchytelia yak skladova efektyvnoi pedahohichnoi diialnosti [Professional competence of a teacher as an element of effective pedagogical activity]. *Naukovyi visnyk Melitopolskoho derzhavnoho pedahohichnoho universytetu – Scientific herald of Melitopol State Pedagogical University*, 229-234 [in Ukrainian].
2. Oliynyk, V. (2003). *Naukovi osnovy upravlinnya pidvyshchenniam kvalifikatsiyi pedahohichnykh pratsivnykiv proftekhosvity*. [Scientific foundations for management of advanced professional training of technical and vocational education staff: a monograph]. Kyiv: Millenium [in Ukrainian].
3. Ostapenko, N. (2008). *Teoriya i praktyka formuvannya linhvodydaktychnykh kompetentnostey u studentiv filolohichnykh fakul'tetiv VNZ*. [Theory and practice of linguo-didactic competencies forming among students of philological faculties of higher educational establishments]. Cherkasy: Vydavets' Chabanenko Yu. [in Ukrainian].
4. Sydorenko, V. (2010). Model' profesiynoyi kompetentnosti vchytelya ukrayins'koyi movy i literatury v konteksti vprovadzhennya kompetentnisno zoriyentovanoho pidkhotu [The model of professional competence of a Ukrainian language and literature teacher in the context of implementing the competence-based approach]. *Donetsk*, 2, 11-17 [in Ukrainian].
5. Studenikina, V. (2010). Linhvodydaktychna kompetentnist uchyteliv ukraïnskoi movy v strukturi metodychnoi [Linguo-didactic competence of Ukrainian language teachers in the structure of methodical competence]. *Bulletin of Taras Shevchenko LNU*, 22/209, 1, 85-90 [in Ukrainian].
6. Bredel, U., Hartmut G. et al. (2006). *Didaktik der deutschen Sprache*. Paderborn u. a.: Schöningh [in German].

7. Keller, G. (2011): Lerntechniken von A-Z. Bern: Hans Huber [in German].
8. Selimi, N. (2010). Wortschatzarbeit konkret. Eine didaktische Ideenbörse für alle Schulstufen. Baltmannsweiler: Schneider Hohengehren [in German].
9. Sprachwelt Deutsch. Werkbuch (2012). Überarbeitete Ausgabe. Zürich: Lehrmittelverlag / Schulverlag plus [in German].
10. Sturm, A., Hansjakob, S., Maik, P. (2013). Schreibförderung an QUIMS-Schulen. Grundlagen und Empfehlungen zur Weiterentwicklung des Programms. Erstellt von der Pädagogischen Hochschule FHNW, Zentrum Lesen, im Auftrag des Volksschulamts der Bildungsdirektion Zürich [in German].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.74-94>  
УДК 929:7.072.2:001.891:316.72(477:437.6)(045)

**Леся Михайлівна МИКУЛАНИНЕЦЬ,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Мукачівський державний університет,  
Мукачево, Україна,  
e-mail: l.mikulaninets@gmail.com,  
ORCID: 0000-0002-6346-6532

**БІОГРАФІЯ МИТЦЯ ЯК ЗАСІБ СТУДІЮВАННЯ  
УКРАЇНСЬКО-СЛОВАЦЬКОЇ  
МІЖКУЛЬТУРНОЇ ВЗАЄМОДІЇ  
(НА ПРИКЛАДІ ЖИТТЄТВОРЧОСТІ Ю. КОСТЮКА)**

**Анотація.** Стаття висвітлює роль життєпису майстра у експлікації міжкультурної співдії між Україною та Словаччиною II пол. ХХ ст. Біографія митця – жанр гуманітаристики, який реконструює життя знакової персони крізь призму цивілізаційних явищ. Герой літописної оповіді постає активним учасником вагомих процесів своєї країни, нації, людства. Його існування відображає співдію колективного й індивідуального, унікального й типового. Дослідницький потенціал виявляє життєпис метрів, які власною практикою сприяли налагодженню міжкультурної взаємодії між різними державами. Їх побутування – свідчення успішної самореалізації, розкриття онтологічного призначення, яке спряло побудові контактів між двома (й більше) політичними утвореннями, утвердженню самостійності, унікальності їх матеріальних, духовних здобутків. Теоретичні положення розвідки проілюстровані літописом Ю. Костюка – знакового метра, чия практика сприяла

розвитку музичного мистецтва зазначених держав. Біографія Ю. Костюка демонструє особливості його приватного буття, своєрідність музичних, громадських процесів Закарпаття та Словаччини ХХ ст. Творчість майстра відобразила майже усі сфери музичної діяльності: педагогіка, музикознавство, виконавство, композиція. Побутування митця – духовний пошук, результатом якого стало українсько-словацька міжкультурна взаємодія, еволюція мистецтва зазначених країн.

**Ключові слова:** біографія митця, міжкультурна взаємодія, українсько-словацькі відносини, музична культура, Ю. Костюк.

**Вступ.** Нинішній етап розвитку європейської гуманітаристики позначений значним розквітом біографістики. Персонологічні розвідки викликають науковий інтерес філософів (І. Голубович, Л. Литвинюк, В. Менжулін та ін.), культурологів (О. Онуфрієнко, В. Снегірєва, С. Тишко та ін.), соціологів (В. Бондар, І. Розман, К. Скляренко та ін.), психологів (Л. Копець, В. Подшивалкіна, Р. Яремко та ін.), істориків (О. Вовк, О. Муратова, В. Попик та ін.), педагогів (А. Белан, Л. Березівська, А. Самко та ін.), мистецтвознавців (В. Бондарчук, О. Бугаєва, Л. Микуланинець та ін.) й т.п. Наслідок – життєписні роботи модернізуються, їх методологічний корпус збагачуються досягненнями суміжних дисциплін, розширюючи змістові, семантичні грані. Сучасний літопис набув певної універсальності, він здатний пояснити різноманітні явища громадського, особистого побутування (тут і далі по тексту дефініції «літопис», «хроніки», «життєпис» вживатимуться як синоніми терміну «біографія»).

Жанр уже не тільки виявляє лінеарність людського буття – від народження до смерті, але й інтерпретує постать суб'єктом історії, який впливає на хід, якість, специфіку цивілізаційної еволюції, скеровуючи вектор поступу homo sapiens.

Початок ХХІ ст. відмічений примноженням мистецьких, соціальних, економічних, технологічних та ін. контактів; активною синергією між етносами, національностями; проникненням глобалізації у майже всі сфери діяльності персони. Зазначені процеси активізують мислителів вивчати взаємодію культур, їх діалектичне перебування в єдиному світовому просторі, ратувати за духовне взаємодоповнення, синтез, утвердження самобутності, ідентичності, унікальності.

**Постановка проблеми.** В історії держав існують етноси, які, проживаючи на певній території, не будучи титульною нацією, відіграють визначальну роль при формуванні своєрідності, неповторності локусу. Для західної частини України – Закарпаття, цю місію виконали словаки, що наповнили регіон рисами власної культури, увиразнили його поліетнічну специфіку, сприяли духовному поступу.

Українсько-словацькі стосунки завжди характеризувалися миром, добросусідством, розумінням, повагою, ментальною спорідненістю. Об'єднує два народи й те, що з 1919 по 1939 рр. Закарпаття входило до складу Чехословаччини. Виділений період означається ренесансом краю. У II пол. ХХ ст. зв'язок країн продовжувався, оскільки вони належали, т.зв. соціалістичному табору, тому творчі, громадські, економічні та ін. контакти збереглися. Після падіння Радянського Союзу (90-ті рр. ХХ ст.) держави отримали незалежність, розпочався шлях утвердження свободи, демократичних засад. Зазначені процеси

відобразилися на дипломатичних стосунках, які нині ознаменовані продуктивною кооперацією, задекларованою низкою нормативних документів: Угода про співпрацю між Закарпатською областю, Україна і Пряшівським самоврядним краєм, Словацька Республіка; Меморандум про співпрацю між Закарпатською областю України та Кошицьким самоврядним краєм Словацької Республіки; Рамкова угода про торговельно-економічне, науково-технічне та культурне співробітництво між Закарпатською областю України і Кошицьким самоврядним краєм Словацької Республіки; Меморандум про розвиток тристоронніх відносин і співробітництва між Закарпатською обласною адміністрацією (України), Пардубіцьким краєм (Чеська Республіка) та Пряшівським самоврядним краєм (Словацька Республіка). Вищезазначене констатує довготривалість, змістовність співдружності означених політичних утворень, намічує перспективи подальших партнерських зв'язків, отже, потребує рефлексії, студіювання.

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

Різноманітні аспекти продуктивної цивілізаційної співдії ставали предметом дослідження багатьох українських (М. Багмет, Л. Ляпіна, Г. Меднікова, Т. Сулятинська, І. Шуляков та ін.), зарубіжних (Р. Барт, М. Бубер, В. Гумбольдт, А. Клембер, Р. Портер, Ю. Хабермас та ін.) учених. Аналіз, переосмислення праць дозволяє констатувати: міжкультурна взаємодія ґрунтується на зустрічі з цінностями, надбаннями інших людей; взаємозбагаченні громадського буття, рівноправному симбіозі соціальних груп, толерантному ставленні до них.

Особистість – центр міжкультурної взаємодії. Вона постає її суб'єктом (налагоджує, організовує, спрямовує, бере участь, скеровує вектор розвитку) і об'єктом (на неї

здійснюється вплив, одночасно без участі персони неможливі жодні феномени). Тому осягнення розмаїтих проявів таких зносин приводить до необхідності осмислення біографії знакових майстрів, які послужилися прогресу, зближенню країн. У цьому аспекті визначальна постать Юрія Юрійовича Костюка (Костя) – метра, чия успішна креативна практика сприяла обопільній інтеграції музикознавчих досягнень Словаччини, України II пол. ХХ ст. Аналізуючи буття, інтерпретуючи надбання майстра, реципієнт не тільки пізнає індивідуальну історію, але й зчитує інформацію про добу, особливості побутування в тоталітарну епоху, отримує досвід моральної стійкості, чесності, спроможності служити мистецтву, людям, народам.

**Мета статті** – виявити специфіку біографічного жанру, розкрити його цивілізаційну місію. На основі експлікації життєтворчості Юрія Костюка довести, що літопис митця є вагомим засобом дослідження міжкультурної взаємодії, загалом, українсько-словацьких відносин, зокрема.

У процесі реалізації завдань праці були використані наступні підходи: історичний – ретрансльовуючи соціокультурні події Словаччини, України ХХ ст.; біографічний – вивчаючи хроніки Ю. Костюка; культурологічний – осягаючи своєрідність мистецтва вказаних країн; аналітичний – осмислюючи наукові джерела з представленої проблематики; герменевтичний – інтерпретуючи факти суспільного, суб’єктивного буття; системний – цілісно опановуючи предмет студії, залучаючи досягнення гуманітаристики; теоретичного узагальнення – підводячи підсумки розвідки та ін.

**Виклад основного матеріалу.** Сьогодні характеризується посиленою увагою до висвітлення

онтології знакових постатей. Біографістика утвердилася самостійним напрямом, володіючим особливим типом знання, власними критеріями достовірності. Її методологічна база увібрала передові завоювання антропології, що уможливило реконструювати життєтворчість персони, тлумачити роль у функціонуванні духовних феноменів. Усвідомлення побутування суб'єкта хронік сприяє: становленню теорії особистості; ревізії подій, завоювань попередніх історичних періодів; адекватному сприйманню дійсності, в якій реалізовується індивід; обґрунтуванню позиції – талан окремої людини змінює ціннісні орієнтації всього суспільства, допомагає зближенню етносів, народів, держав, інтенсифікує поступ homo sapiens.

Майстер – активний герой своєї доби, навіть у країнах з тоталітарним укладом, де панує сувора цензура. Завдяки оперуванню специфічними мистецькими формами, виразовими засобами, трансльованими художніми образами, ілюструє значущі концепти. Вони виходять за межі однієї території, певної доби, мають універсальні смисли. Літопис метра – гуманітарний жанр, розкриваючи онтологію суб'єкта «малює» портрет епохи, виявляє її засадничі, світоглядні основи, реконструює змістові доміанти попередніх віків, закладає підвалини розуміння сьогодення.

Вектор спрямованості наукового пошуку біографії – від особисто-творчого досвіду до імплементації соціокультурної пам'яті homo sapiens. Останню тлумачимо сукупністю знань, суспільно значущих відомостей, надбань, механізмів їх поширення, котрі відображають цивілізаційну практику, проявлену розмаїтими опусами. Зазначене обґрунтовує ще одну позицію – мистецькі напрацювання постають складовою хронік маестро.

Художній зразок (або науковий доробок) з'являється у конкретний період буття метра. Він – висновок багаторічних духовних/дослідницьких розвідок, або ж емоційний відгук на події, що наразі переживає автор. Незалежно від мотивів, обставин появи, дітище віддзеркалює накопичений багаж, головні ідеї деміурга. Вивчаючи креативний процес, можна відновити умови становлення особи, трансформації світогляду, утвердження власної філософії, способи її трансляції у художніх (текстових) формах. Усе це сприяє усвідомленню діяча активним героєм своєї країни, а враховуючи вагомість практики для широкого загалу публіки, ще і громадянином світу.

Онтологія митця інтегрована до складної системи суспільного устрою. Тому продуковані концепції опосередковано експлікують історичну, політичну та ін. ситуації доби. Студіюючи біографію креативної персони, реципієнт декодує багатогранні факти про вік, взаємозв'язок соціального й індивідуального, особистого й цивілізаційного. Одночасно життєтворчість реалізується у постійно змінюваному епохальному середовищі, тому потребує не тільки опису, але і пояснення. Для цього науковцю слід проаналізувати документальні джерела, зробити ревізію усталених позицій, інтерпретувати персонажа жанру згідно інноваційним запитам гуманітаристики.

Осмислення літопису знакових персон сприяє консолідації людства в боротьбі з розрізненістю суспільства, наслідком котрої є екзистенційна самотність людини. Пізнання буття майстра, виявлення типового, унікального у його обліку, розуміння культурологічної ролі створюють підґрунтя об'єднання суспільства. Виконання зазначеної місії можливе при умові застосування

міждисциплінарного підходу, залученні комплексу методів, здатності виокремити внутрішні, зовнішні контексти біографії. Перший – розглядає мікрогрупи, яким належить особа, погляди, ідеї, близькі їй креативним інтенціям. Другий – демонструє макроструктури, що забезпечують побутування суб'єкта оповіді (біологічні, соціальні, історичні, психологічні, економічні та ін.).

Вагомий потенціал хронік для дослідження міжкультурної взаємодії. Остання спроможна трактувати прагнення взаємно проникати несхожих по рівню, якості, самобутніх, оригінальних за формою, змістом цивілізацій. Показники даного феномену – потреба засвоювати досвід у матеріальній, духовній галузях іншого народу (усвідомлюючи свою унікальність, зберігаючи константні ментальні риси), бажання ділитися надбаннями, розуміння етнокультурних відмінностей тощо. Результат – трансформація, збагачення цінностей; творчої, господарської практики; мови опусів тощо. Охарактеризоване явище орієнтоване на майбутнє (вибудовує перспективу еволюції), тому іноді необхідно декілька десятиліть, щоб побачити його здобутки.

Ознака продуктивної співпраці декількох країн – паритетний розвиток усіх сфер життєдіяльності задіяних сторін, утвердження гуманістичних постулатів, розкриття метафізичного розмаїття, економічне партнерство, геополітична безпека, декларування свободи, рівноправ'я та ін.

Прикладом міжкультурної взаємодії є музика. Завдяки емоційності, універсальності художньої мови вона здатна об'єднувати людей різного віку, політичних, релігійних та ін. поглядів, формувати позитивний образ суспільства, продуктивно впливати на міжнародні відносини. У сучасному світі співпраця реалізовується

шляхом розширення творчих контактів, ознайомленням з принципами мистецтвознавчих та виконавських шкіл, оскільки вони концентрують норми національної ідентичності. Розширення технічних меж нинішньої доби (цифровізація архівних фондів, матеріалів бібліотек; можливість комунікувати залучаючи інтернет-платформи, відкритість кордонів та ін.) значно посилює цей хід, показує його змістовність.

Виняткове значення для України має взаємодія зі Словацькою Республікою, історія якої налічує багато віків, а з часів незалежності обох держав ще більше інтенсифікувалася. Глобалізаційні зміни ХХІ ст. зумовлюють нові виклики, найзагрозливіші – уніфікація культури, становлення, т. зв. єдиної європейської своєрідності. Тому вивчення досвіду співробітництва попередніх періодів, що ґрунтувалася на повазі, розумінні, підтримці, й сприяла збереженню, еволюції політичних утворень, дає цінний досвід, актуальний в умовах сьогодення, здатний запропонувати механізми долання викликів доби трансмодерну.

За переконанням І. Шулякова: «Багатовекторним процесом взаємовпливу культур є культурна дифузія – взаємні проникність або запозичення культурних ознак та комплексів з одного суспільства в інше. У процесі культурного запозичення між різними культурами, який відбувається вибірково, може здійснюватись обмін не тільки матеріальною культурою, але й науковими та технологічними ідеями, соціальними інститутами й організаціями, звичаями та традиціями, релігійними догмами й практиками, цінностями та нормами життя. Умовою культурної дифузії є готовність приймаючої сторони до сприйняття нових елементів. У межах міжкультурної комунікації процеси культурної дифузії

зумовлені насамперед взаємним історичним розвитком культур, що контактують між собою» [8]. Зазначена думка має особливу нагальність для українсько-словацьких зв'язків, оскільки вони демонструють мирне, продуктивне співіснування.

Майстер виконує провідну місію в звершені духовної взаємодії. Його набутки презентують результати осмислення громадських явищ, вводить до художнього-творчого тезаурусу провідні досягнення розмаїтих національностей, долає територіальні, мовні, світоглядні бар'єри, сприяє зближенню країн.

Міжкультурна співпраця потребує ситуативно-адаптивної активності персони, її здатності вписатися в інокультурні умови, засвоїти поведінкові норми «чужого» соціуму. Умова здійснення успішної практики – цивілізаційний досвід, інтенсивність взаємодії з представниками інших держав, різноманітність середовища, знання мови, а також особистісні характеристики (толерантність, емпатія, доброзичливість, дружелюбність, терплячість, чітке розуміння власної етнічної приналежності).

Яскравим представником, який реалізував вказані якості, послужився справі взаємообміну здобутків української й словацької культур, став Юрій Юрійович Костюк / Костьо (1912-1998 рр.) Митець – значуща, певною мірою трагічна постать ХХ ст. Крізь його життя пройшли дві світові війни, він звідав політичного утиску від Угорщини, Радянського Союзу. Будучи патріотом, змушений був виїхати в Чехословаччину (з 1993 р. – Словаччина). Проте, всупереч складним буттєвим подіям, метру вдалося професійно самореалізуватися, залишити вагомі наукові, креативні доробки. Своєю багатогранною педагогічною, фольклористичною, композиторською,

виконавською, громадською діяльністю маестро сприяв розвитку музичного мистецтва обох країн.

Біографія майстра ілюструє історію суспільних, духовних пережиттів Словаччини та України ХХ ст. Тому музикознавство означених політичних утворень представлене серйозними публікаціями, які висвітлюються віхи існування, творчості пана Юрія [1; 2; 4; 6; 7]. Тому не будемо детально характеризувати побутування Ю. Костюка, а спираючись на вже відомі факти, результати наукових студій, виявимо ключові концепти, що допомагають розкрити завдання репрезентованої розвідки.

Народився митець 1912 р. у селі Сирна (Дротинці) Виноградівського району, Закарпатської області (тогочасна Угорська імперія). Поліетнічність краю, шанобливе відношення до надбань його мешканців генерували унікальний облік локусу, де етнокультурність – визначальні риси. Вони сформували світогляд юнака, викристалізували погляди, утвердили патріотичну позицію.

Закінчивши початкову, горожанську школи Ю. Костюк вступив у Мукачівську учительську семінарію (1927 р.) Тут еволюції зазнали музичний талант, знання іноземних мов (метр добре володів латинню, українською, словацькою, угорською, чеською, французькою, німецькою). Дар поліглота став підґрунтям успішної міжкультурної практики, наукової діяльності. Становлення майстра в поліетнічному середовищі визначило мистецьку спрямованість – відкритість світу, інноваціям; осягнення фахових, фольклорних музичних традицій, ментальних особливостей регіону і його обивателів; бажання ділитися власними здобутками з охочими; праця задля суспільного духовного поступу.

Період активного зростання припав на 20 – 30-і рр. ХХ ст. Тоді Закарпаття перебувало у складі

Чехословаччини, край пізнав економічного, культурного розвитку. Мистецькі процеси були позначені національним відродженням, інтенсифікацією концертного, театрального життя, поступом освіти, промисловості, інтегруванням провідних західноєвропейських професійних засад до надбань регіону й т.п. [6]. Сприймаючи високі досягнення артистів, аналізуючи їх, Юрій Юрійович відчув необхідність вдосконалення. Він вступає до Празької консерваторії (відразу на третій курс) за трьома спеціальностями: скрипка, диригування, педагогіка, паралельно студіює музикологію в Карловому університеті.

У Празі широкомасштабну культурну діяльність розгорнули не тільки місцеві майстри, але й представники української та російської еміграції. Проводились численні імпрези, художні виставки, літературні вечори, здійснювались цікаві театральні постановки тощо. Концертували всесвітньо відомі музиканти: інструменталісти, співаки, диригенти, які знайомили слухачів із класичним мистецтвом, експериментальними модерністськими зразками [3]. Отже усвідомлення вагомості міжкультурної взаємодії закладалися ще й під час студіювання в чеських вишах.

1938 році, після отримання вищої освіти, маестро повертається на Закарпаття, де займається педагогікою. Він працює в Севлюшській, згодом Ужгородській учительській семінаріях. Один із його найкращих учнів, народний артист України М. Кречко згадував: серед пріоритетних завдань викладання Ю. Костюка було плекання любові до українського фольклору, розуміння учнями їх національної приналежності. За тогочасних історичних умов така позиція була небезпечною.

З 1939 р. край знаходився під окупацією Угорщини, котра вела агресивну політику мадяризації. Ці процеси для

регіону мали як негативні, так і позитивні наслідки. Перша тенденція виразилася забороною усіляких проявів української культури, репресіях, економічним занепадом, масовому призиві юнаків у нацистську армію. Друга – реакція на утиски режиму. Свідомі мешканці, серед них був і Юрій Костюк, зберігали, оновлювали освітні, мистецькі традиції. Майстер (разом із Д. Задором – фундатором музичного професіоналізму локусу; П. Милославським – основоположником Закарпатського народного хору) здійснював етнографічні польові дослідження, розшифровував автентичні співанки. Результати розвідок отримали висвітлення в наукових працях (навіть друкувалися місцевими газетами), збірці «Народні пісні підкарпатських русинів (1944 р.).

Активна громадянська позиція діяча викликала занепокоєння уряду, саме тому його мобілізували до війська Угорщини. Звичайно, Юрій Юрійович не міг підтримувати фашистів, їх ідеологію, боротися з братами-українцями. При першій змозі він перейшов на сторону Радянського Союзу (хоча і там пізнав терор сталінських таборів, від смерті був врятований родиною Костюків, які дали документи свого полеглого сина; на Закарпатті митець відомий під своїм справжнім прізвищем – Костьо. Однак після другої світової війни, задля власної безпеки він ідентифікував себе як Костюк. В Словаччині його практика пройшла під цим найменням). Війну митець пройшов у складі першого Чехословацького армійського корпусу (диригував полковим оркестром).

Після підписання мирної угоди починається еміграційний період побутування Ю. Костюка. З 1945 – 1948 рр., празькі роки, майстер вчителював, керував хором колективом, паралельно навчався в Карловому університеті (філософський факультет). Даний час –

осмислення власного покликання, пошук способів подальшого вдосконалення, роздуми про можливості служіння мистецтву, людям.

1948 р. маестро приймає запрошення викладати у Пряшові. Фахове життя ознаменоване розмаїтими сферами музичної творчості, призначених утверджувати міжкультурну взаємодію між Словаччиною та Україною. Пан Юрій організував професійний український ансамбль пісні й танцю, який функціонував II пол. XX ст., низку успішних хорів. Основа їх репертуару – авторські обробки народних співанок, написаних за зразком опусів М. Леонтовича, М. Лисенка, Б. Лятошинського, Ф. Колесси, К. Стеценка.

З 1958 р. майстер викладав музику і спів на педагогічному факультеті Пряшівського філіалу Кошицького університету ім. П.Й. Шафарика, завідував кафедрою. Ним було укладено навчальні програми, розроблено методичні рекомендації для українських шкіл Словаччини. Дидактичні погляди Юрія Юрійовича віддзеркалені у роботі «Досягнення радянської музичної методики в практиці музичного виховання українських шкіл східної Словаччини». Студія містить цінний фактологічний матеріал, що дає уявлення про своєрідність тогочасної освіти. Підсумок вчителювання – виплекання плеяди талановитих наставників, хороших диригентів, інструменталістів, котрі послужилися розвитку культури своєї країни, зокрема, й європейської, загалом.

Грунтовною складовою українсько-словацької взаємодії є наукова спадщина Ю. Костюка. Він автор понад 40 досліджень, серед яких фундаментальні – «Хорова культура Закарпаття і Пряшівщини», «Закарпатський музичний ренесанс». Вони висвітлюють мистецьке життя

краю міжвоєнного періоду. Ретельно висвітлюється роль чеських майстрів у поступі регіону.

Не менш цінна фольклористична практика діяча. За його клопотанням у Словаччині здійснились перші етнологічні експедиції, їх наслідок – видання збірника «Українські народні пісні Пряшівського краю» (1958 р.). Авторитетна науковиця О. Фабрика-Процька свідчить: результат польових експедицій – серія народознавчих, музикознавчих матеріалів, опублікованих різноманітними виданнями. Накопичені відомості стали підґрунтям подальшого вивчення означеної проблематики [7].

Юрій Юрійович співпрацював із Миколою Мушинкою – словацьким фольклористом, доктором філологічних наук. Ю. Костюк розшифрував велику кількість пісень, зібраних мовознавцем від словацьких, українських переселенців із Румунії, Чехії, Моравії. Ці розвідки, поки, не осмислені сучасними дослідниками, проте вони безсумнівно мають важливе наукове значення.

Значущою у аспекті міжкультурної взаємодії постала організаційно-творча робота, що велася на музичних фестивалях русинів-українців Словаччини (м. Свидник). Майстер був членом журі, керував зведеними хорами. Під час проведення заходів в учасників, публіки формувалося ціннісне відношення до своєї й «чужої» культур, їх опанування; бажання досягнути специфіку цивілізаційного діалогу; повага, зацікавленість здобутками інших етносів, партнерство з ними, вміння вибудовувати толерантні стосунки, потреба розвивати власні традиції, усвідомлюючи їх інтегрованість у світовий мистецький простір тощо.

Отже, багаторічна, різновекторна музично-просвітницька діяльність Ю. Костюка продуктивна для еволюції духовності Словаччини, України. Надбання пана

Юрія слугували збереженню, популяризації духовних багатств українців, проживаючих у республіці, вихованню фахівців, які гідно продовжили справу налагодження міжкультурної взаємодії. Практика маестро, поки що, не цілком проаналізована, потребує подальшого дослідження.

**Висновки.** Біографія майстра – вагомий жанр мистецтвознавства, який реконструює онтологію знакової персони крізь призму багатогранних процесів епохи. Методологія літописів ґрунтується на антропологічних засадах, провідних досягненнях гуманітаристики, авторських підходах, що сприяє отриманню інноваційного знання. Герой індивідуальної оповіді постає активним учасником вагомих процесів своєї країни, нації, людства; відображає співдію колективного й індивідуального, унікального й типового. Конструюючи літопис метра вчений здійснює ретроспективу буття у тісній синергії із суспільними подіями доби, оскільки її ідеали, домінуючі світоглядні орієнтири визначають креативну стратегію суб'єкта.

Дослідницький потенціал містять хроніки маестро, який власною творчістю налагоджує міжкультурну взаємодію. Його побутування засвідчує успішну самореалізацію, виконання екзистенційного призначення. Наслідок – налагодження контактів між двома (й більше) політичними утвореннями; утвердження незалежності, унікальності їх матеріальних, духовних здобутків, пізнання спільних, відмінних рис; надання імпульсу подальшого поступу цивілізації; протистояння негативним наслідкам глобалізації.

Біографія Ю. Костюка демонструє специфіку життєтворчості, своєрідність музичних, громадських явищ Закарпаття, Словаччини ХХ століття. Практика пана Юрія охопила: педагогіку, музикознавство, виконавство,

композицію. Вона базувалася на професійних європейських традиціях (засвоєних, переважно, під час навчання в Празькій консерваторії та університеті), етнокультурних фольклорних особливостях (сприйнятих у рідному краї), особливих переконань. Існування митця – духовний пошук, результат – поглиблення українсько-словацької міжкультурної взаємодії, еволюція музичного мистецтва зазначених держав.

Представлена стаття відкриває перспективи вивчення літописного жанру й цивілізаційної співдії. Актуальним є опанування креативної спадщини словацьких діячів, здійсненої на теренах України, а також студіювання цивілізаційного діалогу держав ХХІ ст. Затребувані дослідження особистого архіву Ю. Костюка, який зберігається у фондах Словацького національного музею (м. Свидник).

### **Список використаної літератури:**

1. Любимов О. Юрій Юрійович Костюк. Пряшів, 1982. 117 с.
2. Мадяр-Новак В. Юрій Костюк – подвижник української музики на Закарпатті та східній Словаччині. Українська музика. 2012, №1 (3). Сс. 47-58.
3. Микулашинець Л. Етнокультурні виміри становлення та розвитку професійного музичного мистецтва Закарпаття другої половини ХХ століття. Ужгород: Карпати, 2012. 212 с.
4. Мушинка М. Із Закарпатської України чере Дуклю і Прагу – до Пряшева: до століття з дня народження Юрія Юрійовича Костюка (1912–1998). URL: <http://zakarpattyua.net.ua/Special/92572-Iz-Zakarpatskoi-Ukrainy-cherez->

5. Пилипець І. Юрій Юрійович Костюк (Костьо) (1912-1998): основні віхи життя і творчості. Культура і мистецтво у сучасному світі. 2017. №18. Сс. 148-167.
6. Росул Т. Музичне життя Закарпаття 20 – 30-х років ХХ ст. Ужгород: ПоліПрінт, 2012. 208 с.
7. Фабрика-Процька О. Музичний фольклор як ідентифікація українців Пряшівщини (Словаччина). Актуальні питання гуманітарних наук. 2018. №20. Т.3. Сс. 46- 52.
8. Шуляков І. Міжкультурна взаємодія та її види. Культура України. 2017. № 58. Сс. 85-93.

**Lesia M. MYKULANYNETS,**  
PhD in Arts, Associate Professor,  
Mukachevo State University,  
Mukachevo, Ukraine,  
e-mail: l.mikulaninets@gmail.com,  
ORCID: 0000-0002-6346-6532

**THE MASTER'S BIOGRAPHY AS A MEANS OF  
STUDYING UKRAINIAN AND SLOVAKIAN MUTUAL  
CULTURAL INTERACTION (THE CASE STUDY OF  
IU. KOSTIUK VITAL ACTIVITY)**

**Abstract.** The article reveals the role of the master's biography in explicating mutual cultural co-action between Ukraine and Slovakia of the late 20th century. The master's biography is a genre of humanitarian studies that reconstructs the life of a prominent individual through the prism of civilizational phenomena. The character of a chronicle narration stands out as an active participant of significant processes of their country, nation and the humanity. Their being reflects a co-

action of the cooperative and the individual, the unique and the typical. The research potential reveals the chronicles of the masters who contributed to facilitating mutual cultural interaction between various countries via their personal practice. Their daily life is witnessing their successful self-fulfillment, disclosing the ontological function which promoted building contacts between two (or more) political structures, establishing autonomy, uniqueness of their material and spiritual heritage. Theoretical statements of the study were illustrated by Iu. Kostiuk's chronicle, the former being a prominent master whose practice contributed to the development of music art in the aforementioned countries. Iu. Kostiuk's biography demonstrates the characteristics of his personal being, the specifics of musical and public processes of Zakarpattia and Slovakia of the 20th century. The master's artworks reflected nearly all the spheres of music activity, i.e. pedagogy, music studies, performing activity and composition. The master's daily life is spiritual search the result of which has been Ukrainian and Slovakian mutual cultural interaction and the art evolution of the abovementioned countries. The presented article opens up perspectives for the study of the chronicle genre and civilizational interaction. Mastering the creative heritage of Slovak artists, carried out on the territory of Ukraine, as well as studying the civilizational dialogue of the states of the 21<sup>st</sup> century, is relevant. Requested research of the personal archive of Yu. Kostyuk, which is kept in the funds of the Slovak National Museum (Svydnyk)

**Key words:** the master's biography; mutual cultural interaction; Ukrainian and Slovakian relations; music culture; Iu. Kostiuk.

**References:**

1. Ljubymov, O. (1982). Jurij Jurijovych Kostjuk. Prjashiv [in Ukrainian].
2. Madjar-Novak, V. (2012). Jurij Kostjuk – podvyzhnyk ukrajinsjkoji muzyky na Zakarpatti ta skhidnij Slovachchyni [Yuriy Kostyuk is a supporter of Ukrainian music in Transcarpathia and eastern Slovakia]. Ukrajinsjka muzyka. 1 (3), 47-58 [in Ukrainian].
3. Mykulanyets, L. (2012). Etnokul'turni vymiry stanovlennja ta rozvytku profesiynoho muzyčnoho mystectva Zakarpattja druhoji polovyny 20 stolittja [Ethnic and cultural aspects of the establishment and evolvement of Zakarpattia's professional Music Art in the second half of the 20<sup>th</sup> century]. Uzhhorod: Karpaty [in Ukrainian].
4. Mushynka, M. (2012). Iz Zakarpatsjkoji Ukrajinny chere Duklju i Praghu – do Prjasheva: do stolittja z dnja narodzhennja Jurija Jurijovycha Kostjuka (1912-1998) [From Zakarpattia Ukraine to Duklju and Prague – to Pryashev: to the century since the birth of Yury Yuriyovych Kostyuk (1912-1998)]. Available at: <http://zakarpattia.net.ua/Special/92572-Iz-Zakarpatskoi-Ukrainy-cherez->
5. Pylypecj, I. (2017) Jurij Jurijovych Kostjuk (Kostjo) (1912 – 1998): osnovni vikhy zhyttja i tvorčnosti [Yuriy Yuriyovych Kostyuk (Kosto) (1912 – 1998): the main milestones of life and creativity]. Kultura i mystetstvo u suchasnomu sviti, 18, 148-167 [in Ukrainian].
6. Rosul, T. (2012). Muzychne zhyttja Zakarpattja 20 – 30-kh rokiv 20<sup>st</sup> [Musical life of Transcarpathia in the 20<sup>s</sup> and 30<sup>s</sup> of the 20<sup>th</sup> century]. Uzhghorod: PoliPrint [in Ukrainian].
7. Fabryka-Procjka, O. (2018). Muzychnyj foljklor jak identyfikacija ukrajinciv Prjashivshhyny (Slovachchyna) [Musical folklore as an identification of Ukrainians of Pryašiv

region (Slovakia)]. Aktualjni pytannja ghumanitarnykh nauk, 20, vol. 3, 46-52 [in Ukrainian].

8. Shuljakov, I. (2017). Mizhkuljturna vzajemodija ta yiyi vydy [Intercultural interaction and its types]. Kultura Ukrayiny. 58, 85-93 [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.95-118>  
УДК 782

**Марина Володимирівна РОССІХІНА,**  
аспірантка,  
Київський університет імені Бориса Грінченка,  
Київ, Україна,  
e-mail: m.rossikhina.asp@kubg.edu.ua,  
ORCID: 0000-0002-3797-1754

## **ТВОРЧА БІОГРАФІЯ УКРАЇНСЬКОГО СПІВАКА ОЛЕКСАНДРА ГЕРАСИМЕНКА (ДЖЕРЕЛОЗНАВЧИЙ АСПЕКТ)**

**Анотація.** У статті висвітлено відомості про життя та творчий шлях українського оперного співака кін. ХІХ – поч. ХХ ст. – Олександра Герасименка, яскравого представника українського класичного вокального мистецтва, творче становлення якого відбувалося в Італії під впливом італійської школи і сцени. Проаналізовано доступну інформацію про діяльність артиста: виявлено розбіжності й неточності в хронології виступів оперного співака, які виправлено й уточнено у статті. На основі італійської та вітчизняної театральної та суспільно-політичної преси вивчено та реконструйовано сценічно-виконавчу діяльність О. Герасименка, розглянуто репертуар артиста, здійснено періодизацію його творчої діяльності. У статті вперше використані музично-публіцистичні публікації, що містять різні оцінки професійного зростання артиста: детально проаналізовано, наведено приклади та зіставлено рецензії з різних газетних джерел на оперні вистави артиста. Простежено взаємодію співака з відомими музикантами того часу, такими як

О. Антоновський, А. Боргі, О. Клямжинська, Г. Сюнерберг, А. Тосканіні та іншими, описано їхні спільні виступи; виявлені обставини зростання популярності артиста, яка виражалась у численних пропонованих контрактах (і, відповідно, можливості обирати серед них кращий), активній гастрольній діяльності та великій увазі преси до постаті українського баритона-соліста оперних труп. Використано дослідницькі можливості біографічного, біо-бібліографічного, джерелознавчого, ретроспективного, аналітико-дескриптивного методів та методу систематизації. Наголошено, що віхи творчої біографії О. Герасименка засвідчують успішне формування виконавського стилю співака у мистецькому просторі італійської та української вокальних культур, доведено ефективність та органічність впливу італійської вокальної школи на формування традицій української вокальної школи на зламі ХІХ та ХХ ст.

**Ключові слова:** вокальне мистецтво, оперне виконавство, творча біографія О.М. Герасименка, творча діяльність О.М. Герасименка, італійська вокальна школа, українська оперна школа ХІХ ст.

**Вступ.** Українська оперна школа формувалась під впливом європейських культур, зокрема, вагомий внесок у її становлення зробила італійська вокальна школа. Впродовж ХІХ ст. усе більше українських артистів відправлялись удосконалювати сценічно-виконавські навички за кордон. Італія стала популярною країною для набуття майстерності завдяки пасіонарності мистецької культури та поширенню стилю *bel canto*. В результаті навчання в іноземних маестро та подальших виступів українців у спільних трупах з італійцями відбулись значні

рецепції у формуванні української оперної школи традиціями класичної музики Італії.

**Постановка проблеми.** Олександр Миколайович Герасименко – видатний український співак межі ХІХ та ХХ ст. Його вокально-сценічна творчість є важливою сторінкою італійсько-українських культурно-мистецьких відносин і підтвердженням тісного зв'язку української та італійської вокальних культур. Актуальність даної статті полягає у вивченні італійських впливів на розвиток української оперної школи на прикладі творчої біографії Олександра Герасименка, дослідженні призабутих імен оперних співаків України межі ХІХ-ХХ ст.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Постать українського оперного співака О. Герасименка є малодослідженою. Відомості про життєвий та творчий шлях митця викладені у словнику І. Лисенка, який стисло виклав основні факти його біографії [2, с.120] та, більш детально, у довіднику А. Пружанського [3, с.63]. Стислу інформацію про співака також можна знайти в «Енциклопедії сучасної України» [1] та «Українській музичній енциклопедії» [4, с.451]. Ці видання цілком відтворюють відомості зі словника І. Лисенка. Оскільки наукових праць, присвячених творчості О. Герасименка, немає, основним джерелом відомостей для написання статті стала театральна преса, одеська та, особливо, італійська, в якій висвітлювались факти його участі в оперних виставах театрів Італії.

**Мета статті** – вивчення біографії та вокально-сценічної діяльності О.М. Герасименка як знакової постаті в українському оперному мистецтві на зламі ХІХ та ХХ ст.

**Виклад основного матеріалу.** Відомо, що О. Герасименко народився 6(18).01.1863 р. у Києві в родині статського радника. Даних про музичну освіту Олександра

в Україні немає. Словники А. Пружанського та І. Лисенка повідомляють про від'їзд Олександра на два роки до Італії для навчання у професора Л. Джіральдоні у 1890-91 рр. [2, с.63; 3, с.120].

Леоне Джіральдоні був відомим баритоном сер. XIX ст. Вокальну освіту здобув у Флоренції під керівництвом Л. Ронці, згодом закінчив Паризьку консерваторію. Дебютував у театрі Італії (оперний театр Лоді, 1847 р.), виступав у «Ла Скала» (11 сезонів) та гастролював Європою (Некролог. Русская музыкальная газета. 1897. № 11). Завершивши оперну кар'єру, Л. Джіральдоні написав декілька робіт з теорії вокальної підготовки, відкрив власну школу співу, викладав у Міланській консерваторії. Саме до Мілану він запросив юного О. Герасименка для проходження вокальних студій [5].

Першу згадку про перебування О. Герасименка в Мілані знаходимо у списку ангажованих до італійських театрів артистів у газеті «Rivista teatrale melodrammatica» від 01 червня 1890 р. (Movimento degli artisti abbonati. Rivista teatrale melodrammatica. 1890. №1241. 1 giugno). Згодом це саме видання вказує, що молодого баритона прийняли в театр Савільяно на період з 18 жовтня до 18 грудня 1890 р. співати в операх «Фаворитка» та «Порожній будинок, або Фальшивомонетники» («Falsi Monetari», опера-буфа Лауро Россі) (Giorno per giorno. Rivista teatrale melodrammatica. 1890. №1253). Від 15 жовтня до грудня О. Герасименко перебував у Савільяно, проте в рецензіях на постановки «Фаворитки» його ім'я не згадувалося (Movimento degli artisti abbonati. Rivista teatrale melodrammatica. 1890. №1265. 1 dicembre), із чого можна зробити висновок, що співак або не брав участі в публічних виставах саме цієї опери (наприклад, був у складі дублерів), або невдовзі після

ангажування із нез'ясованих причин, не приступаючи до роботи, анулював контракт.

За підтвердженими відомостями український співак дебютував на італійській сцені лише у 1891 р. в опері «Рюї Блаз» (опера Філіппо Маркетті, вперше поставлена в «Ла Скала» у 1869 р.) [3, с.120]. «Rivista teatrale melodrammatica» анонсувала 15 червня 1891 р., що «в Кастільйоне-делле-Стив'єре (провінція Мантуя) буде виконано оперу “Рюї Блаз”, в якій гратимуть Ольга Зубова (сопрано), Іда Севідж (меццо-сопрано), Паоло Мера (тенор), Алессандро Гуеррас (баритон) і Франческо Нікколетті (бас)». Під творчим псевдонімом Alessandro Guerras виступив О.Герасименко 9 (Giorno per giorno. Rivista teatrale melodrammatica. 1891. №1291. 15 giugno) [3, с.120]. Ця вистава з успіхом пройшла 20 червня, отримавши позитивні відгуки, в тому числі на адресу молодого баритона (Telegrammi. Rivista teatrale melodrammatica. 1891. №1292. 23 giugno).

Схвальні рецензії у різних газетах були одноставними для дебютанта: «Проїжджаючи повз Кастільйоне, я відвідав восьму виставу “Рюї Блаза”», – пише критик, який назвався «Maestris», – «Чудовий успіх усіх номерів. Артисти О. Зубова (Регіна), І. Севідж (Касільда), Гроссі (головний герой), О. Гуеррас (Саллюстіо), Ф. Нікколетті (Гурітано) були особливо відзначені. Захоплені глядачі бажали повторення балади Касільди, любовного дуету та дуету Касільди-Саллюстіо. Чудовий оркестр і хори. Розкішна постановка; багатолюдний театр» (Telegrammi. Rivista teatrale melodrammatica. 1891. №1294. 8 luglio).

Місцева газета «Provincia di Mantova» 21 червня написала про Герасименка таке: «Дона Саллюстіо виконаував Гуеррас – дуже здібний і сильний баритон із захоплюючими вокальними засобами. Великий урожай

оплесків подарував йому дует із басом, соло *Ai miei rivali cedere*, дует із тенором у першій дії і в третій в *Così veder ti voglio*, і четверта дія з *E riscio, e bello, e nobile*. Гуеррас справедливо залишив чудове враження у публіки» (*Corrispondenze. Ricordi artistici. Rivista teatrale melodrammatica*. 1891. №1294. 8 luglio).

Інший часопис «*Sentinella Bresciana*» про цю ж виставу надрукувала декілька повідомлень, у яких переважали похвальні фрази на кшталт «приємний юнак із міцним голосом, який завжди співає дуже точно», «браво баритону Гуеррасу, який завжди співає ідеально чисто», «баритон, який щоразу вдосконалюється» (там само).

Такий успіх не залишив чекати на нові контракти, і Олександр уже 26 жовтня 1891 р. відзначився у ролі Ескамільйо у знаменитій опері Ж. Бізе «Кармен» разом із партнерами по сцені Л. Кавалліні, Де Марс, П. Буцці, Е. Бранкалеоне та ін. Постановка відбулась у театрі міста Нові-Лігуре (провінція Александрія). Диригував виставою маестро Гайоне (*Telegrammi. Rivista teatrale melodrammatica*. 1891. №1309. 1 novembre).

11 листопада у цьому ж театрі з великою підтримкою публіки пройшла постановка опери «Міньйон» (опера комедія у трьох діях Амбруаза Тома, написана 1866 р.). О. Герасименко зіграв «веселого» Лаерта (*Telegrammi. Rivista teatrale melodrammatica*. 1891. №1311. 15 novembre). Газета «*Rivista teatrale melodrammatica*» зазначила, що кращий баритон О. Гуеррас був зарахований до трупи театру Муз в Анконі («*Teatro Muse d'Ancona*») для виконання партії в «Кармен» та інших операх: «З нагоди свого бенефісу в Нові-Лігуре минулої осені талановитий артист здобув бурхливі овації та подарунки, зокрема, брошку та каблучку» (*Giorno per giorno. Rivista teatrale melodrammatica*. 1891. №1315. 12 dicembre).

На жаль, через стан здоров'я, співак після кількох репетицій подав прохання на відставку, на що дирекція театру пристала «з великим жалем... тим більше, що з проведених репетицій можна було сміливо зробити висновок, що Ви були б чудовим Тореадором, Бажаю Вам швидкого одужання», – передавала газета слова імпресаріо Натале Фідора, звернені до О. Герасименка (*Cose d'arte. Rivista teatrale melodrammatica. 1892. №1321. 1 febbraio*).

Після одужання Олександр був ангажований до мантуанського театру Андреані. 27 квітня 1892 р. газета «*Il mondo artistico*» відзначила «великий успіх опери “Фра-Дияволо” (комічна опера на 3 дії французького композитора Даніеля Обера) в Андреані в Мантуї у виконанні міс Маріо Каппелларо (Церліна), Азелін Сундін (Памела) та пана Франческо Дадді (головний герой), Алессандро Гуерраса (Англієць, лорд Рокбург), П'єтро Марукко (Беппо), Антоніо Фумагаллі (Джакомо), Джузеппе де Маркі (Лоренцо) та маестро А. Річчі-Сіньйоріні (диригент і директор оркестру)» (*Ultime notizie. Il mondo artistico. 1892. №18-19. 27 aprile*).

Це саме видання згодом сповістило, що «молодого і талановитого артиста після дуже вдалого прослуховування, зробленого в присутності маестро А. Понтеккі (диригент), Компанія в місті Б'єлла найняла на роль головного героя в “Ріголетто”, а пізніше, в жовтні, він вирушить на чудових умовах до Театро Нуово (*Teatro Nuovo*) в Задар (Хорватія)» (*Movimento artistico. Scritture. Il mondo artistico. 1892. №31. 24 luglio*).

Уже 6 серпня газети відзначили успіх вистави у театрі міста Б'єлли: «найбільші оплески отримала примадонна Ліна Бенетті – і з нею добру частину розділив баритон Алессандро Гуеррас» (*Teatri d'Italia. Il mondo artistico. 1892. №33-34. 12 agosto*).

Повідомлення в «Rivista teatrale melodrammatica» оголошували про успіх вистав «Ріголетто» (08, 10 та 11 серпня) у комунальному театрі Б'єлли (Teatro Sociale), де виконавець головних партій О. Герасименко залишив яскраві емоції у глядачів та преси: «Зал аплодував увесь вечір» (вистава 08 серпня), «зірку-актора Гуєрраса відзначили – виклик на *bis* з арією Vendetta» (вистава 11 серпня) (Telegrammi. Rivista teatrale melodrammatica. 1892. №1347. 15 agosto).

Часопис «L'eco dell'industria» написав про нього: «Баритон пан Алессандро Гуєррас дуже добре тримає роль головного героя, ефектну й виснажливу, як актор і як співак. Його голос не дуже сильний, але приємний, і співає він зі знанням і пристрасстю артиста» (Telegrammi, lettere, giornali. Il mondo artistico. 1892. №35-36. 24 agosto).

Перед поїздкою в Задар завдяки чудовим вокальним та артистичним якостям О. Герасименка ангажували до театру міста Сассарі, де він мав співати в операх «Кармен» і «Міньйон» впродовж карнавалу (Movimento artistico. Scritture. Il mondo artistico. 1892. №37-38. 4 settembre).

Італійські часописи згодом розмістили відгуки про виступи українця в Хорватії, відзначивши, зокрема, що «елегантний Лаерт у “Міньйон” зумів зробити свою роль цікавою» (Telegrammi. Rivista teatrale melodrammatica. 1892. №1356. 23 ottobre), тому його виступ був високо оцінений (Telegrammi. Rivista teatrale melodrammatica. 1892. №1358. 8 novembre).

Розгорнутий відгук на виставу цієї опери від 15 жовтня розмістили у газеті «Rivista teatrale melodrammatica»: «Після “Міньйон”, в якій ми змогли оцінити чудову майстерність пані З. Монтальчіно та сильний голос баритона Гуєрраса, ми також нарешті отримали знамениту “Сільську честь” П. Масканьї, яка –

кажу відразу – надзвичайно сподобалась усім... Партію Альфіо довірили баритону Гуеррасу. Цей здібний юнак, який так добре відзначився легким характером Лаерта в «Міньйон», дуже вдало виписав образ нещасного чоловіка, зумівши також продемонструвати свої прекрасні вокальні засоби. Твір був чудово скоординований і зрежисований молодим маестро А. Річчі-Сіньйоріні та з бездоганною точністю поставлений трупю Чіконьяні» (Corrispondenze. Rivista teatrale melodrammatica. 1892. №1357. 1 novembre).

Після закордонних виступів у «Міньйоні», «Сільській честі» та «Пуританах» Олександра Герасименка запросили до муніципального театру Одеси співати в італійських та російських операх (Movimento artistico. Scrittura. Il mondo artistico. 1892. №50. 30 novembre).

Італійські газети завжди уважно стежили за діяльністю Одеського міського театру, адже здавна італійські агенції ангажували артистів до його трупи, особливо в часи (до 1873 р.оку), коли на його сцені панувала італійська опера. Тому не дивно, що вони не обходили увагою успіхи здібного українця на його батьківщині.

Олександр Герасименко був запрошений антрепренером І. Грековим на російський оперний сезон, проте трупа не мала драматичного тенора, ймовірно, співаків на амплу другого плану, тому в її складі співала частина італійців (Театральные новости. Одесские новости. 1893. №2494. 1(13) января).

7 грудня 1892 р. О. Герасименко разом із О. Клямжинською заспівали свій дебют в опері «Травіата» на головній сцені Одеси. Перші відзиви про співака були досить стримані, з критичними зауваженнями, що стосувалися передусім якості виконання, вокальної техніки. Місцева преса «Одесский вестник», зокрема, написала: «Пан Герасименко виявив багаті голосові засоби; але страх

і погане знання ролі так невігідно вплинули на його виконання, що поки важко сказати чи мають помічені нами недоліки (невірна інтонація, невміння брати верхні ноти) випадковий характер, чи є постійними якостями його співу» (Искусство и литература. Одесский вестник. 1892. №314. 6(18) декабря).

Наступний виступ, у партії Ріголетто в однойменній опері Дж. Верді, був значно кращим від дебютного. Критики відзначили, що цього разу співак був у матеріалі, тримався впевнено, «голос – неперевершений: гарного тембру, широкий, гучний», але знову вказували недоліки школи ((Искусство и литература. Одесский вестник. 1892. №328. 21 декабря (2 января)).

30 грудня йшла опера «Демон», в якій головну партію співав Гуеррас. Найкраще ним була виконана арія «Не плач, дитя», яку співак повторив на *bis*. Але прискіпливе око музичного критика відзначило ряд чинників, які вказували на недосвідченість одеського дебютанта: «несміливість артиста і погана музична пам'ять не кращим чином впливали на враження від виступу» (Театральные новости. Одесские новости. 1893. №2494. 1(13) января).

Італійська газета, уникаючи критичних випадів у бік співака, передрукувала лише похвальні рядки: «О. Клямжинська та О. Герасименко справили велике враження і досягли тріумфу. Олександр «у складній партії головного героя відзначився завдяки голосу, пісні, дії і був викликаний на *bis* із романсом» (Teatri dall'estero. Il mondo artistico. 1893. №6-7. 3 febbraio).

Наступний показ цієї опери (5 січня 1893 р.) одеські критики відзначили «прекрасним» виконанням О. Клямжинської, О. Герасименка та Й. Супруненка

((Искусство и литература. Одесский вестник. 1893. №4. 5 (17 января)).

Газета «Одесские новости» назвала Герасименка добрим Томським в «Піковій дамі» (20 січня), де він співав разом з Г. Сюнерберг (Графиня), Філоновою (Ліза), Й. Супруненком (Герман) ((Театральные новости. Одесские новости. 1893. №2512. 21 января (2) февраля)).

Натомість «Одесский вестник» критикував співака, вказуючи, що виконання ним балади Томського було невдалим ((Искусство и литература. Одесский вестник. 1893. №19. 21 января (2) февраля)).

Наступною оперою поставили «Євгенія Онегіна», і думки кореспондентів згаданих газет знову розійшлися: одні вказали, що співак був «пристойним» Онегіним ((Театральные новости. Одесские новости. 1893. №2519. 28 января (9) февраля)), інші – що роль повністю була провалена, хоча співак перед останньою картиною «оголосив себе хворим» ((Искусство и литература. Одесский вестник. 1893. №26. 28 января (9) февраля)).

Ще більше спірних відгуків про виступи О. Герасименка надрукували після вистави опери «Кармен». «Одесские новости» проголосили артиста добрим Ескамільйо, особливо у сценічному плані. Куплети тореадора він заспівав на *bis* (Театральные новости. Одесские новости. 1893. №2523. 1 (13) февраля)). Газета «Одесский вестник», навпаки, з насмішкою описувала появу артиста на сцені, критикувала його акторську гру та вокальне виконання ((Искусство и литература. Одесский вестник. 1893. №30. 1 (13) февраля)), що, з огляду на протилежну реакцію публіки, викликає думки про замовне походження таких публікацій.

Італійські газети, ґрунтуючись на кореспонденції, яку отримували з Одеси, писали, що українець заспівав у

«Гугенотах» (2 лютого) разом із Н. Буличовою, О. Клямжинською, Г. Сюнерберг (меццо), Л. Сінйоретті (тенор) та Е. Боруччо (Telegrammi. Rivista teatrale melodrammatica. 1893. №1370. 8 febbraio); «Кармен» (23 лютого) з Н. Буличовою, і, звично, був викликаний на *bis* із куплетами Тореадора (Telegrammi. Rivista teatrale melodrammatica. 1893. №1373. 1 marzo).

Згодом, у березні, артиста запросили співати в театрі Панаєва у Петербурзі. У програмі його виступів були названі партії в «Кармен» Ж. Бізе, «Фаворитці» Г. Доницетті, «Паяцах» Р. Леонкавалло та «Другу Фріці» П. Масканьї (Movimento artistico. Scritture. Il mondo artistico. 1893. №16-17. 7 aprile) та ін. 8 травня 1893 року «Il mondo artistico» повідомляла: «У недавньому листі з Петербурга написано, що в театрі Панаєва відмінний баритон був високо оцінений у “Кармен” і “Сільській честі”. Ескамільйо та Альфіо мали в ньому старанного, ефектного інтерпретатора, який заслуговує на щирі оплески глядачів» (Telegrammi, lettere, giornali. Il mondo artistico. 1893. №21-22. 8 maggio).

У жовтні О. Герасименко повертається співати до Одеси на оперний зимовий сезон російської опери, де одразу отримує схвальні рецензії в ролі Томського ((Театральные новости. Одесские новости. 1893. №2748. 4(16) октября)) та Альфіо («Сільська честь») ((Театральные новости. Одесские новости. 1893. №2749. 5(17) октября)). Італійські газети пишуть про приголомшливий успіх опери «Паяци» в Одеському міському театрі з О. Клямжинською, баритоном Н. Мюллером (Тоніо), О. Гуеррасом (Сільвіо) та опери «Демон» А. Рубінштейна з О. Клямжинською (Тамара), О. Гуеррасом (Демон), О. Антоновським (князь Гудал) (Teatri dall'estero. Il mondo artistico. 1893. №42-43. 10 ottobre).

В Одесі у цьому сезоні російською оперою диригував Н.Б. Емануель – досить відомий, досвідчений музикант того часу. Свою освіту він здобув у Гамбурзі (Німеччина) та Штеттині (нині Щецин в Польщі), закінчив Лейпцизьку консерваторію і 19-річним був ангажований як диригент до міста Нейс (Ірландія). Він працював у Гамбурзі; керував італійською трупою у Стокгольмі; мав турне по Фінляндії. З 1870 по 1878 рр. диригував у Гельсінгфорсі (нині Гельсінкі), а влітку 1879 р. – російську оперу в Одесі, після чого поперемінно служив у Києві, Москві, Петербурзі, Харкові, Одесі. Як для іноземця, у Емануеля було виключне розуміння суто російської музики ((Театральные новости. Одесские новости. 1893. №2510. 19(31) января)). Співати під керівництвом маестро було почесно і корисно для молодого співака.

11 жовтня відбулась перша постановка в театрі Одеси опери О. Бородіна «Князь Ігор». Часопис «Il mondo artistico» у розгорнутому відгуку пише: «Баритон Гуеррас викликав захоплення у складній партії князя Ігоря. Йому довелося повторити свою довгу і непросту арію третьої дії, викликавши справжні овації» (Teatri dall'estero. Il mondo artistico. 1893. №48-49. 20 novembre). Разом із ним у виставі співала сопрано Філонова (Ярославна) та бас О. Антоновський (Кончак) (там само). Одеська критика була більш прискіпливою, підкресливши випадки детонування у співі Герасименка, що псувало загальне враження, хоча визнавала, що арія князя у другій дії була ним виконана добре ((Театральные новости. Одесские новости. 1893. №2761. 17(29) октября)).

Поперемінно з цією прем'єрною оперою, О. Герасименко (Томський) разом із Н. Мюллером (Єлецький), Філоновою, Й. Супруненьком, Смирновою та Соловйовою з успіхом співали в інших операх репертуару:

«Піковій дамі» П. Чайковського (Teatri dall'estero. Il mondo artistico. 1893. №45. 28 ottobre) та «Демони» А. Рубінштейна (жовтень 1893 р.) (Театральные новости. Одесские новости. 1893. №2766. 24 октября (5 ноября)). 7 листопада Олександр «дуже мило провів партію Сільвіо» у виставі «Паяци» Р. Леонкавалло (Teatri dall'estero. Il mondo artistico. 1893. №50. 1 dicembre).

19 листопада відбувся вдалий перший показ опери «Мазепа» П. Чайковського. Український співак виконував партію головного героя, про що критики написали таке: «його голос звучав напрочуд гарно і дуже пасував цій ролі» ((Театральные новости. Одесские новости. 1893. №2791. 19 ноября (1) декабря)).

2 грудня вперше поставили «Кармен», яка стала повним тріумфом, адже головну партію погодилась виконувати відома італійська артистка Адель Боргі. Співачка народилась в Мілані. Музичну освіту здобула в Генуї у професорів де-Феррері та де-Маріані. З 1875 р. Боргі дебютувала на сценах Італії і здобула визнання ((Театральные новости. Одесские новости. 1893. №2792. 20 ноября (2) декабря)). Пізніше, впродовж 10 років співачка з успіхом виступала на королівських сценах Іспанії, гастролювала по Європі та Російській імперії (Петербург, Москва)(<http://www.lavoceantica.it/Mezzosoprano/Borghini%20Adele.htm>).

Виконанням Кармен на одеській сцені вона захопила публіку, їй довелося повторити три номери під бурхливі овації. Разом із А. Боргі успіх вистави розділили тенор Дж. Дженіо та баритон О. Гуеррас, якого вигуками *bis* змусили повторити куплети тореадора (Opere e artisti italiani in Russia. Il mondo artistico. 1893. №51. 10 dicembre).

У лютому 1894 р. в Одесі ставили «Гугенотів» Дж. Мейєрбера, «настільки довершеної у кожній частині, –

писав критик – що минуло багато часу з тих пір, коли наша громадськість була свідком такого» (Teatri dall'estero. Il mondo artistico. 1894. №7-8. 10 febbraio). У партії Графа де Невера виступав «дуже добрий, елегантний, видатний» Олександр Герасименко (там само).

У репертуарі також вчергове значились «Сільська честь», «Пікова дама». В опері «Джоконда» О. Герасименко заспівав другорядну партію Варнави, яка «лягає йому на голос... Вдало виконана баркарола другого акту» ((Театральные новости. Одесские новости. 1894. №2873. 15(27) февраля)).

24 лютого український співак мав бенефіс в опері «Демон» – артист неодноразово виходив співати на *bis*, зокрема, двічі з арією «На воздушном океане», від публіки отримав цінні подарунки ((Театральные новости. Одесские новости. 1894. №2882. 24 февраля (8) марта)).

Під час великопісного концертного сезону, що розпочався у березні й тривав до квітня, Олександр Герасименко взяв участь щонайменше у чотирьох заходах, де співака, як уже давно знайомого і бажаного артиста, приймали дуже палко ((Театральные новости. Одесские новости. 1894. №2891. 8(20) марта)).

У липні Гуеррас-Герасименко повертається до Італії, у Вілла д'Адда, де, вірогідніше за все, мав відпочинок (Movimento degli artisti abbonati. Rivista teatrale melodrammatica. 1894. №1440. 1 agosto). Місцеві газети повідомляли про його повернення після «великого успіху» співака у 20 операх за кордоном (3 сезони) та сповіщаючи про відхилені ним пропозиції роботи в Москві та Харкові на користь театрів Італії (Movimento artistico. Disponibilita'. Il mondo artistico. 1894. №27-28. 1 luglio).

Перебуваючи в Мілані з жовтня 1894 р., Олександр на хвилі успіху підписує контракт з імпресаріо Бріто для

виступів у театрі Сан-Карлуш в Лісабоні (з 15 грудня до 15 квітня 1895 р.) та Міському театрі Ріо-де-Жанейро, проте «з міркувань репертуару» уже у березні він розірвав угоду і повернувся до Мілану (*Giorno per giorno. Rivista teatrale melodrammatica*. 1894. №1455. 23 novembre).

З травня 1895 р. О. Герасименко починає активну гастрольну діяльність на Апеннінах. Італійські газети відзначили успіх співака в партії графа де Невера в «Гугенотах», яку він виконував, працюючи в театрі Марручіно у К'єті. Місцевий часопис «*La Secale*» зазначав: «Перейдімо до баритона пана Алессандро Гуерраса, перед яким ми спиняємось, щоб споглядати прекрасний темперамент. У ньому знову живе граф Неверський з усім його героїзмом і вірою; гідний захоплення як досконалий і бездоганний актор, він також володіє голосом, який має всі можливі принади прекрасної та вишуканої школи. Гарний у своєму витонченому мистецькому почутті» (*Telegrammi, lettere, giornali. Il mondo artistico*. 1895. №24. 31 maggio).

Інша газета «*Lo Svegliarino*» називає О. Герасименка «видатним баритоном з прекрасним м'яким, приємним голосом». Він «справляє чудове враження на публіку К'єті – і ми хотіли б мати приємність, – зазначає часопис, – знову чути його серед нас в опері, яка мала б для нього набагато більше значення, оскільки у “Гугенотах” він виконує невелику роль» (*Telegrammi, lettere, giornali. Il mondo artistico*. 1895. №26. 20 giugno).

У листопаді 1895 р. О. Герасименка наймають співати в театрі Манцоні (*il Teatro Manzoni*) в Пістойї: «Театр відкрився до вечора 21-го [грудня] оперою «Кармен». Чудовий результат для К. Мерлі (головна героїня), Е. Зуссо (Мікаела), А. Костаніано (Дон Хосе), О. Гуерраса (Тореадор) ... підготовлений хор під орудою маестро Б'янкі, оркестр під керівництвом маестро Белліні

(Teatri d'Italia. Il mondo artistico. 1896. №1-2. 1 gennaio). Пан Гуеррас був нам потрібен – справді винятковий Тореадор, як у грі, так і в співі. Він має все для цього: красиву фігуру; протяжний, теплий, приємний голос; розумну гру. Його куплети в другій дії викликали бурхливі аплодисменти; він був дуже ефектним у четвертому акті, чим викликав захоплення» (Telegrammi, lettere, giornali. Il mondo artistico. 1896. №1-2. 1 gennaio).

Наступна вистава за участю О. Герасименка в цьому ж театрі відбулась 26 січня 1896 р. – опера Ж. Масне «Манон» мала приголомшливий успіх, безперервні оплески і багато викликів на *bis*. Олександр виконував партію сержанта Леско разом з артистами А. Стеккі, А. Костаньян, Ф. Джакетті (Ultime notizie. Il mondo artistico. 1896. №6. 31 gennaio).

15 березня 1896 р. Герасименко виступив у комунальному театрі Форлі в «Травіаті», де українському баритону аплодували в дуєті з Віолетою, в арії та квартеті «Di sprezzo degno», у яких він показав себе «розумним актором з широкими та міцними засобами» (Giorno per giorno. Rivista teatrale melodrammatica. 1896. №1518. 15 marzo).

20 квітня Олександр виступив у театрі Тортони (регіон П'ємонт) – «переповнений театр... Чудовий Ескамільйо Гуеррас» (Telegrammi. Rivista teatrale melodrammatica. 1896. №1523. 23 aprile).

У червні Герасименко зіграв чотири вистави «Богемі» у театрі міста Тренто. З «відмінним Гуеррасом (Шонаром)» у цій виставі під керівництвом видатного А. Тосканіні співали Е. Горга, Ч. Феррані, К. Пасіні, А. Полоніні та М. Віглі (Telegrammi. Rivista teatrale melodrammatica. 1896. №1530. 15 giugno).

Після успіху в «Богемі» Олександра запрошують виступити у цій партії в театрі Фермо, а потім – у Варезе. У серпні 1896 р. газета «Il mondo artistico» друкує захоплені відгуки від тамтешнього виконання цієї опери: «Гучно і безперервно аплодували М. Мартеллі (Мюзетта), баритонам О. Гуеррасу та В. Беллаті, А. Полоніні і басу Л. Лученті. Дуже добрий концерт і оркестрове виконання під керівництвом маестро Вітале» (Ultime notizie. Il mondo artistico. 1896. №34. 20 agosto).

Місцева газета «Il Risveglio» повідомляла: «Дуже добрими інтерпретаторами є два представники «Богемі» О. Гуеррас і Л. Лученті, які, окрім чудових вокальних засобів, мають перевагу в тому, що вміють з великою точністю наслідувати своїх персонажів» (Teatri. Il mondo artistico. 1896. №35-36. 30 agosto). Разом із ними на сцені співали А. Джакетті-Ротті (Мімі), М. Мартеллі (Мюзетта), Е. Горга (Рудольф), В. Беллатті (Марчелло), А. Полоніні (Бенуа і Альчіндоро) (там само). Кореспондент газети «Rivista teatrale melodrammatica» описав В. Беллаті, О. Гуерраса та А. Полоніні як «баритонів, які виявили дуже приємну, місцями надмірну, комічність». Захоплені глядачі піднесли артистам корони та цінні подарунки (Corrispondenze. Rivista teatrale melodrammatica. 1896. №1540. 1 settembre).

Крім інших, Герасименко у Фермо вперше співав у виставі «Ванда» (опера А. Дворжака, написана у 1875 р.). У цей час компанія Роміті, яка утримувала антрепризу в Муніципальному театрі Варезе затвердила артиста на виконавця партії Шонара в опері «Богема» (Giorno per giorno. Rivista teatrale melodrammatica. 1896. №1542. 15 settembre). Вистава 17 вересня викликала ентузіазм. Театр був «переповнений вишуканою публікою». Герасименка знову хвалили за міцність засобів і вірну

інтерпретацію (Telegrammi. Rivista teatrale melodrammatica. 1896. №1543. 23 settembre).

Італійські газети наперебій повідомляли про успіхи українця: «Алессандро Гуеррас – цей видатний баритон став справжньою знахідкою для відтворення «Богемі» Пуччіні. Наша власна інформація та думки авторів статей газет сходяться в тому, що він грає роль Шонара зі справжньою делікатністю, тому спочатку у Фермо, а потім у Варезе публіка це дуже оцінила і аплодувала йому. Цей успіх приніс йому нову пропозицію для виконання тієї ж ролі наступного сезону в Тревизо» (Telegrammi, lettere, giornali. Il mondo artistico. 1896. №43-44. 10 ottobre).

«Rivista teatrale melodrammatica» розмістила відгук про виставу 24 жовтня 1896 р. в місцевому театрі Тревизо: «Баритон Гуеррас – живий і правильний Шонар, найліпшим чином відповідає голосу та драматичній дії. Маестро А. Вінья, першокласний режисер (диригент). Хори створені добрим Фонтібассо (Corrispondenze. Rivista teatrale melodrammatica. 1896. №1548. 24 ottobre).

Згодом імпресаріо Роміті підписав з О. Гуеррасом контракт для виступів у Муніципальному театрі Модени. 13 січня 1897 р. співак здобув там виступом у «Богемі» тріумфальний успіх разом із басом П. Вульманом та баритоном Карміньяті (Teatri. Il mondo artistico. 1897. №4-5. 13 gennaio).

Пропозиції контрактів так і «сипались» на адресу агентів співака. З-поміж запропонованих називали контракти до театрів Катанії, Анкони, Венеції та Трієста. Герасименко обрав співати у трієстському театрі Політеама в антрепризі Россетті (Scritture. Il mondo artistico. 1897. №16-17. 11 aprile). Потім він виступав у Спеції та Есте.

У 1897 р. завершується італійський період творчості українця. Подальша його оперна діяльність була перенесена

до Російської імперії: упродовж 1898-99 рр. він працює солістом Бакинської опери, виступає у Нижньому Новгороді, 1899-1902 рр. – у Тифліській (нині Тбілісі) опері та в Москві (у театрі «Акваріум»), з 1902 р. і до смерті (23 листопада 1921 р.) О. Герасименко – соліст московського Большого театру [3, с.120].

На російській та українській сцені він був першим виконавцем партії Калі в «Наль і Дамаєнти» А. Арєнського, Зурги в «Шукачах перлин» Ж. Бізе та Варсоноф'єва в «Хованщині» М. Мусоргського (у Москві), Сільвіо у «Паяцах» (у Петербурзі), Томського в «Піковій дамі» (в Одесі), Короля у «Попелюшці» Ж. Массне [3, с.120].

**Висновки.** Отже, завдяки вивченню рецензій і повідомлень італійської та вітчизняної преси, вдалося реконструювати творчу біографію українського співака Олександра Герасименка, доповнити історію виступів, фахового становлення українського співака в Італії новими відомостями. Проведене дослідження допомогло уніфікувати інформацію про виступи співака в Італії та на батьківщині, уточнити хронологію та здійснити періодизацію його вокальної діяльності: 1891 р. – вересень 1892 рр. – дебют співака і період його становлення в Італії; жовтень 1892 р. – виступи в Хорватії; грудень 1892 р. – квітень 1894 р. – одеський період, визнання на вітчизняній сцені (березень-жовтень 1893 р. – короткий російський період, Санкт-Петербург); грудень 1894 р. – березень 1895 р. – короткий португальський період, Лісабон; травень 1895 р. – лютий 1897 рр. – італійський період (гастрольна діяльність); 1898-1921 рр. – останній період – виступи в Російській імперії, радянській Росії. Вперше було подано результати обробки музичної публіцистики, що формує перше, не завжди неупереджене, враження про артиста: на відміну від італійської преси, вітчизняні критики ставились

до молодого баритона досить прискіпливо. Проте, набувши досвіду під час виступів на одеській сцені, Олександр зміг розкрити свій великий потенціал і завоювати симпатію публіки в Італії та отримати пропозиції нових контрактів. Приведені в статті факти засвідчують, що артист здобував сценічний досвід під значним впливом італійської вокальної школи на італійській та українській сцені (в змішаних трупах). Спираючись на приведені факти можна стверджувати, що О. Герасименко був популярним, визнаним співаком наприкінці ХІХ – на початку ХХ ст., що дозволило йому стати провідним виконавцем на великих сценах Російської імперії. Приклад становлення творчої особистості О. Герасименка дає підстави стверджувати про тісний зв'язок у формуванні вокальної української школи на основі традицій італійського оперного виконавства.

#### **Список використаної літератури:**

1. Лисенко І. Герасименко Олександр Миколайович 2006. Режим доступу до ресурсу: URL: <https://esu.com.ua/article-29209>.
2. Лисенко І. Словник співаків України. Київ: Рада, 1997. 354с.
3. Пружанский А. Отечественные певцы. 1750-1917: Словарь. Москва: Советский композитор, 1991. 425 с.
4. Українська музична енциклопедія. Т. 1 / Гол. редкол. Г. Скрипник; Національна Академія Наук України; Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського. Київ: Видавництво Інституту мистецтвознавства, фольклористики та етнології НАН України, 2006. 680 с.
5. Rosenthal H. and Warrack J. The Concise Oxford Dictionary of Opera, 2<sup>d</sup> Edition. Oxford: Oxford University Press, 1979. 195 p.

**Maryna V. ROSSIKHINA,**  
Graduate Student,  
Borys Grinchenko Kyiv University,  
Kyiv, Ukraine,  
e-mail: m.rossikhina.asp@kubg.edu.ua,  
ORCID: 0000-0002-3797-1754

**CREATIVE BIOGRAPHY OF UKRAINIAN SINGER  
OLEKSANDR HERASYMENKO  
(SOURCE-SCIENCE ASPECT)**

**Abstract.** The article highlights the data about life and creative activity of the Ukrainian opera singer of the end of 19<sup>th</sup> – beginning of 20<sup>th</sup> century – Oleksandr Herasymenko, bright representative of the Ukrainian classic vocal art, whose creative formation took place in Italy under the influence of the Italian school and stage. Available information about the artist's activities was analyzed: inaccuracies in the chronology of the opera singer's performances were found, corrected and clarified in the article. On the basis of the Italian and domestic theatrical and socio-political press, the stage performance activity of Herasymenko was studied and reconstructed, the artist's repertoire was considered, periodization of his creative activity was carried out. In the article, for the first time, music and journalistic publications containing various assessments of the professional growth of the artist were used: a detailed analysis was carried out, examples given and reviews from various newspaper sources and the artist's opera performances compared. The interaction of the singer with famous musicians of that time, such as A. Toscanini, A. Borgi, G. Sünerberg, O. Klyamzhynska, O. Antonovsky and others, was traced, their joint performances were described; the circumstances of the artist's growing popularity, which expressed in numerous

offered contracts, were revealed (and, accordingly, the ability to choose the best among them) as well active touring activities and great press attention to the figure of the Ukrainian baritone-soloist of opera companies. The research possibilities of biographical, bio-bibliographic, source studies, retrospective, analytical-descriptive and systematization methods were used. It was emphasized that the milestones of O. Herasymenko's creative biography testified to the successful formation of the singer's performance style in the artistic space of Italian and Ukrainian vocal cultures. The effectiveness and organic influence of the Italian vocal school on the formation of the traditions of the Ukrainian vocal school at the turn of 19-20 centuries have been proven.

**Key words:** vocal art, opera performance, creative biography of O. Herasymenko, creative activity of O. Herasymenko, Italian vocal school, Ukrainian opera school of the 19<sup>th</sup> century.

#### **References:**

1. Lysenko, I. (2006). Herasymenko Oleksandr Mykolaiovych. Available at: <https://esu.com.ua/article-29209> [in Ukrainian].
2. Lysenko, I. (1997). Slovyk spivakiv Ukrayiny [Dictionary of Ukrainian singers]. Kyiv: Rada [in Ukrainian].
3. Pruzhanskiy, A. (1991). Otechestvennyie pevtsy. 1750-1917: Slovar [Domestic singers. 1750-1917: Dictionary]. Moskva: Sovetskiy Kompozitor [in Russian].
4. Ukrainska muzychna entsyklopediia, 1 [Ukrainian music encyclopedia, 1]. (2006). Redkol.: Gh. Skrypnyk. NAN Ukrainy, Instytut mystectvoznavstva, folklorystyky ta etnologiji im. M. T. Ryljsjkogho. Kyiv: Vydavnytstvo Instytutu mystetstvoznavstva, folklorystyky ta etnologii NAN Ukrainy [in Ukrainian].

5. Rosenthal, H. and Warrack, J. (1979). The Concise Oxford Dictionary of Opera, 2<sup>d</sup> Edition. Oxford: Oxford University Press [in English].

## ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.119-157>

УДК 7.745

**Юлія Вікторівна РОМАНЕНКОВА,**

доктор мистецтвознавства, професор,

Київський університет імені Бориса Грінченка,

Київ, Україна,

e-mail: [y.romanenkova@kubg.edu.ua](mailto:y.romanenkova@kubg.edu.ua),

ORCID: 0000-0001-6741-7829

### ЮВЕЛІРНІ ПРИКРАСИ У СТИЛІ АРТ НУВО ЯК ІНСТРУМЕНТ ФОРМУВАННЯ СЦЕНІЧНОГО ІМІДЖУ САРИ БЕРНАР

**Анотація.** Модерн – це виклик і контраст. І в ювеліриці це виразніше, ніж в інших видах мистецтва, характерніше. Для Сари Бернар головним був створюваний коштовністю образ. Уявити коштовності Сари Бернар на комусь іншому практично неможливо – вони створені для неї, *заради* неї і служили саме їй. Тому актрису можна повноправно вписувати в історію ювелірного мистецтва як одного з творців ювелірного Арт Нуво, а Рене Лаліка, Жоржа Фуке, Альфонса Муху – зараховувати до сонму впливових особистостей і співавторів артистичного мікрокосму Франції зламу ХІХ і ХХ ст. Сара Бернар втілювала уявлення про ідеальну акторську гру, прикраси Фуке і Лаліка втілювали уявлення про унікальний ювелірний шедевр, що і спонукало синтезувати ці образи в один спільний, і це виходило вельми органічно. Сара Бернар була співавтором ювелірів при створенні прикрас: брала участь у розробці дизайну (мадам Бернар була талановитим скульптором), була замовником і натхненником, за що її

часто називають музою знаменитих ювелірів. Але і ювеліри були співавторами створеного Сарою сценічного образу – він невід’ємний від ювелірних див, якими актриса доповнювала свої неординарні костюми. Коштовності дозволяли зробити образ яскравішим, змусити його блищати, передавали дух епохи. Сара, яка славилася як власниця безлічі дорогих унікальних коштовностей, не ставила володіння ними самоціллю – вона робила їх інструментом свого образотворення, іміджотворення, вони допомагали їй створювати себе. Актриса цінувала образ, що твориться прикрасою, фарби, які воно народжувало у фантазії глядача, його дизайн, задум, а дорожняча матеріалів відходила на дальній план. Модерну притаманні експерименти з синтезом раніше не поєднуваних матеріалів, цінністю дорогоцінних каменів і металів жертвували на догоду фарбам образу, що досягається іноді легше за допомогою скла або кістки. І Сара втілювала всі ці експерименти як на сцені, так і в повсякденному житті.

**Ключові слова:** ювелірне мистецтво, Сара Бернар, Рене Лалік, Альфонс Муха, Жорж Фуке, брошка, браслет, діадема, театр, сцена

**Вступ.** В історії ювелірного мистецтва рбереглося не так багато матеріалу, який дозволив би дати вичерпний, комплексний аналіз доробку кожного з етапів формування ювелірного світу. Доля ювелірики будь-якої історичної доби майже завжди трагічна. Твори ювелірного мистецтва, як і костюм, найкраще передають дух епохи, її енергетику, оскільки були нерозривно пов'язані з власниками і залежали від їх особистого смаку. Проте той факт, що ювелірні шедеври створювалися з матеріалів, які в більшості випадків мають високу матеріальну цінність, приводило до

того, що їх доля виявлялася драматичною, багато творів втрачені безповоротно: щось вкрадено і безслідно зникло, щось – переплавлено і продано в якості дорогоцінного «брухту», щось перероблено.

**Постановка проблеми.** Найцікавішими, спірними і складними в історії мистецтва завжди ставали явища, що припадали на злам століть. Прекрасним підтвердженням цієї закономірності став стиль, що захлеснув всю Європу на межі ХІХ та ХХ ст., – модерн. Стиль, який пройшов хвилиною всією Європою, трансформувавшись в Арт Нуво у Франції та Бельгії, ліберті – в Італії, югендстиль – у Німеччині, сецесіон – в Австрії, дуже яскраво характеризує злам епох в організмі мистецтва – в ньому поєднується непоєднане, він базується на протиріччях, контрастах і парадоксах, що далось взнаки у всіх видах мистецтва. Модерн створив нову сторінку в історії архітектури, образотворчого мистецтва, про що написано чимало досліджень, але одним з найяскравіших і найсвоєрідніших його облич стало ювелірне багатоголосся. До того ж, за всіма стилістичними характеристиками модерн можна назвати ще й певною реінкарнацією маньєризму, якщо говорити безпосередньо про ювелірний Арт Нуво. Французька версія стилю стала однією з найпримітніших, специфічних і показових. Франція, яка повернула собі верховенство в культурній царині в період імпресіонізму і знову звернула на себе увагу всього світу в останній третині ХІХ ст., продовжувала приковувати пильні погляди і в епоху Арт Нуво. Хвиля, яку називали протиріччям прагненню до еkleктики, насправді сама багато в чому синтетична, але, на відміну від еkleктики, цей синтез часто був органічним. Проте, часом і модерн бував дуже строкатим і неоднорідним, що вже саме по собі приховує зерно протиріччя. Модерн захлеснув усі види мистецтва, і в кожному його прояві були притаманні

контрастність, неординарність, часто – епатаж, новизна й експериментаторство. Зрозуміло, ці риси якнайкраще лягають і на моду, в тісному зв'язку з якою розвивається декоративно-прикладне мистецтво.

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

Бібліографія історії ювелірного мистецтва залишає бажати кращого – комплексних досліджень, в яких можна було б знайти і мистецтвознавчий аналіз стилеутворення в ювелірному мистецтві, і аналіз художньої цінності виробів, їх історію, і суто технологічний аспект створення ювелірних виробів, дуже мало [9].

Однією з тих епох в історії ювелірного мистецтва, що найважче піддаються осягненню й аналізу, стала епоха модерну, досліджень про яку обмаль [2; 5; 8; 10]. Один з найбільш швидкоплинних, короткочасних, контрастних і парадоксальних етапів трансформації ювелірної моди припав на злам XIX і XX ст. Незважаючи на те, що цей феномен відокремлений від нас лише трохи більше, ніж століттям, він є важким для аналізу – занадто еклектичною, синтетичною, примхливою і спірною є його природа. До сьогоденішнього дня досліджень з ювелірики модерну не так багато, і їх лівова частка присвячена або локальним варіантам стилю (французькому, бельгійському, англійському, американському, російському, скандинавським гілкам), або конкретним персоналіям, так би мовити, візуалізаторам, натхненникам стилю в ювеліриці (Рене Лаліку, Альфонсу Мусі, представникам династій Фаберже, Тіффані, Фуке) [3; 5; 6; 7]. Є і дослідження про найзнамінітіші ювелірні будинки, фірми, що стали візитними картками ювелірної епохи, як це сталося з компанією «Тіффані і Ко» (з 1837 р.), компанією Вільяма Б. Кера (з 1891 р.), компанією «Брати Ангер» (з 1878 р.), компанією «Ліберті і Ко» (з 1875 р.), компанією «Картье» (з

1874 р.), ювелірною фабрикою Фуке (з 1860 р.), ювелірним домом «Бушерон» (з 1858 р.), тобто про легенди ювелірної історії, що зароджувалися саме в той час.

**Мета дослідження** – актуалізувати ту особливу сторінку, яку вписав в історію ювелірного світу тандем художника, ювелірів та актриси – Альфонса Мухи, Жоржа Фуке, Рене Лаліка [3; 5; 6; 7], і Сари Бернар [1]. Історія культури знала чимало випадків, коли прикраси відігравали неабияку роль у становленні стосунків людей мистецтва і сильних світу цього. Але в історії культури зламу століть це явище можна назвати найунікальнішим. Саме ця співпраця, що стала доленосною для кожного з фігурантів історії, і буде основним об'єктом уваги в даній статті, метою якої буде актуалізація творчої взаємодії легендарної актриси і ювелірів, які стали не тільки законодавцями мод в ювелірному світі, але і творцями нового стилю.

**Виклад основного матеріалу.** Історія ювелірики, перш за все, безпосередньо пов'язана з історією костюма, зачіски, а в цій галузі відбувається безліч яскравих змін, що видно в першу чергу в жіночій моді. Традиційність, класичні форми, скутість етикетом, властиві для більш раннього часу, стають архаїзмами, і в моду входять сплески свободи, розкутості й новизни. Передусім це стосується світу мистецтва – законодавцями мод часто стають саме його представники. Особливо характерним був вплив на формування модних тенденцій цього часу з боку представниць «напівсвіту» – знаменитих актрис, балерин, кожен вихід на публіку яких міг завершитися новим витком модних рішень. Можна сказати, що пік моди зароджувався в надрах паризького дна. Тенденція бачити законодавцями мод представників артистичної спільноти була притаманна не тільки Франції: на початку ХХ ст. легендарна Айседора Дункан дозволяє собі вольності в одязі – як у побуті, так і у

сценічному костюмі, які дуже скоро підкорять весь артистичний світ. Вона танцює у легкому пеплосі, не стягнута корсетом, незабаром весь балетний світ буде аплодувати босоногій Айседорі, переймаючи у неї нововведення. Проте не можна забувати ще про один парадокс епохи: та ж Айседора, перебуваючи в Росії, разом із ученицями робить візит визнання і поклоніння Матильді Кшесінській, яка, як відомо, була академічною балериною, дотримувалася класичних традицій, що, правда, не завадило їй взяти участь у декількох постановках М.Фокіна.

Злам століть, на який припадає модерн, виправдав свої характеристики повною мірою. З одного боку, це втома від традиційних рішень у будь-якому з видів мистецтва і прагнення до новизни і сміливих експериментів, з іншого – багато з цих експериментів будуються на використанні саме традиційних рішень, їх трансформаціях і експлуатації. Це не єдині з парадоксів модерну. Синтез гіпертрофованих форм і мотивів колишніх історичних епох народжує нове явище, що з часом переросло в заперечення власних основ. Так було і з маньєризмом, який будувався спочатку на наслідуванні ідеалів Ренесансу, а з плином часу перетворився на його заперечення. І модерн в цьому відношенні можна сприймати як якусь реінкарнацію маньєризму, його чергове втілення, тим більше, що навіть атрибутивний бік дуже багато в чому схожий із маньєристичним. Модерн має у своїх надрах захоплення митців, перш за все – майстрів декоративних мистецтв – японською культурою, тобто прагнення до екзотики, що тягне за собою незвичайність форм і мотивів, закоханість у Давній Схід, у першу чергу – Стародавній Єгипет, тяжіння до відродження духу Середньовіччя, Ренесансу. Тобто Новий стиль являє собою синтез колишніх традицій. Але, водночас, обіграє їх по-своєму, народжуючи новизну. Цей

парадокс породив сміливість і нестандартність рішень, що майже завжди засновані на контрастах, а це і стало чи не найхарактернішим художнім принципом модерну. Ювелірний світ Арт Нуво – один із найчутливіших «лакмусових папірців», що демонструє всі характерні тенденції моди епохи. У працях дослідників можна нерідко зустріти твердження про те, що модерн, на відміну від колишніх епох, дав ювеліру новий статус – художника, а не ремісника, що створює унікальний твір, а не тиражну річ. Це твердження теж таїть у собі зерно парадоксу, воно вельми неоднозначно. З одного боку, модерн – безумовно, несе в собі новизну і свіжість, і кожна робота стає неординарним відкриттям, що тримається на стильових перевагах особистості майстра. Але ніяк не можна погодитися з тим, що до цього часу ювелірне мистецтво трималося на ремісниках, а статус художника ювелір отримує тільки зараз, наприкінці XIX – на початку XX ст. А як же бути з іменами тих, чії шедеври досі прикрашають скарбниці багатьох країн світу? Адже навіть один із творців ювелірної моди Арт Нуво, Рене Лалік, отримав схвальне прізвисько «французького Челліні» – а маестро Бенвенуто ніяк не можна було поскаржитися на відсутність належної поваги до нього як до майстра. Безумовно, наприклад, середньовічний період в історії ювелірики практично не зберіг імен, але це стосувалося не тільки ювелірів, анонімність мистецтва того часу цілком зрозуміла. Проте, вже Ренесанс поступово змінює статус майстра, а XVIII «діамантове століття» посилює цей процес – ми знаємо багато імен прекрасних майстрів. І, тим більше, не можна сказати, що твори ювелірного мистецтва цих періодів шаблонні, однотипні і тиражні. Навіть чисто технічно це невірно. Навпаки – ювелірний світ Арт Нуво все ближче до того, щоб можна було виробляти тиражні речі, але, в першу

чергу, завдяки тому, що активно впроваджуються у використання нові матеріали і технології, які дозволяють здешевити вартість твору. Але окремо і тоді, в період верховенства модерну, на зламі XIX і XX ст., стоять унікальні твори, що не вписуються в загальні рамки. Саме вони задають характер стилю, випадаючи при цьому з його загальних, типізуючих характеристик.

Французьке ювелірне мистецтво межі XIX і XX ст. свій основний, визначальний характер отримало ще з 1870-х рр., хоча для художників того часу основним захопленням був культура Сходу, японські мотиви, що дається взнати в численних проявах, водночас, зберігається захопленість власними традиціями, мають місце середньовічні ремінісценції, тяжіння до Ренесансу, ще більше – до маньєристичних традицій. І це все синтезується самим примхливим чином, проявляючись перш за все, у виборі мотивів і любові до орнаменту. Модерн – епоха володарювання орнаменталістики, в якій химерно сплелися всі ціннісні орієнтири цього періоду. Ще з 1878 р., коли на Всесвітній виставці французи вперше потрапили під вплив чарівності японської графіки, для ювелірного мистецтва стала неминучою хвиля «япономанії» – орієнталізм явно відчувався і в домінуючих мотивах, і в колористиці. Для Арт Нуво, навіть раннього, була характерна пристрасть до флоральних мотивів – захопленість квітами, рослинами від звичайних до найекзотичніших, передрікаючи появу безлічі витончених творів ювелірного мистецтва. І якщо, наприклад, російському модерну притаманні скоріше більш тривіальні мотиви, прості польові квіти, ягоди, колосся, з яких майстри рівня Фаберже або Перхіна створювали шедеври світового рівня завдяки найвищому рівню майстерності, то французькі художники були більш схильні до екзотичних рослин, на зразок орхідеї або хризантеми.

Той самий принцип зберігається і в захопленості образами живих істот, які були не рідкісні в ювеліриці того часу. Якщо в російському модерні переважають образи курочок, півників, навіть поросят або свинок, зустрічаються і зображення слонів, ведмедів тощо, що було вельми характерно для каменерізного мистецтва поч. ХХ ст. (прикладом можуть служити вироби все того ж будинку Фаберже), то французька ювелірика тяжіє до образів, наприклад, змії, хоча нерідкі і більш витончені мотиви: наприклад, чи не символом французького Арт Нуво стане метелик. Саме ці образи пояснюють таку неймовірну ступінь пластичності, вишуканості ритміки, притаманну більшості виробів у стилі Арт Нуво. І це знову повертає до маньєристичних ремінісценцій – є і химерність ритму, екзальтація, *linea serpentinata*, що стала одним із улюблених прийомів майстрів, а згодом ускладнилася і доповнена «ударом бича». Якщо, наприклад, російський модерн базується на прагненні домінування національних мотивів, будучи досить консервативним, ближчим до класичних традицій колишньої епохи і більш утилітарним (частіше можна спостерігати характерні прояви стилю в побутових предметах), то французький ювелірний Арт Нуво екзотичний, динамічний, синтетичний, багатоликий і, перш за все, проявився в особистих прикрасах – для рук, для голови, для костюму.

Окремою хвилею, що захлеснула ювелірний світ, було захоплення пейзажними мотивами, часто зустрічалися в ювелірних виробах зламу століть, у більшості випадків доповнюваними орнаментальними вкрапленнями. Ще один з улюблених мотивів – жіночий образ, пластичний, томний, вишуканий, еротизований і чуттєвий. Ритміка цих образів химерна, екзальтована, пристрасна і музична. Зустрічаються як жіночі головки, так і фігури – німфи,

дріади і т.п., при цьому вони можуть бути як одою оголеності, неймовірно пластичною і ніжною, так і демонструвати пластику множинних каскадів драперій. Таким чином, стирання меж між видами мистецтва і їх взаємопроникнення проявляється навіть в ювеліриці – брошка, підвіска або корсажна прикраса може бути наділена рисами мальовничого полотна, декоративного панно і т.п., являючи собою цілу сюжетну композицію, доповнену орнаментальними вкрапленнями, що часто бувало притаманне «bijoux de peintres». Захопленість японістикою доповниться єгиптоманією – адже саме з Франції, після єгипетського походу Наполеона Бонапарта, почалося захоплення світу таємницями давньоєгипетської культури. А розкопки Говарда Картера згодом, з 1917 р., лише посилять це тяжіння.

Проте крім флорального напрямку Арт Нуво, його захопленості рослинним орнаментом, пластики ритму й лінійної пишності, було і тяжіння до геометризації як окрема хвиля всередині стилю – це було породжено готичними, середньовічними ремінісценціями, і не стало характерними особливостями Арт Нуво, хоча і було довго відчутно. В інших національних варіантах модерну, як, наприклад, у скандинавських, можна частіше зустріти рубані форми, грубіші і більш схильні до геометризації мотиви, проте французький Арт Нуво все ж вважав за краще пластику рослинного орнаменту, вишуканість більш плавних ліній, їх складні комбінації – вузли, переплетення, збагачені фігурами або головками німф із локонами, що розвиваються, метеликами, зміями, орхідеями, лілеями або ірисами. Таким чином, один із парадоксів модерну полягає передусім у тому, що мотиви, що зазвичай вважаються новими і впроваджуваними художниками в ювелірику стилю як експеримент і новий символ ювелірного світу

епохи, часто бували насправді якісно, творчо трансформованими традиціями минулих епох, від Стародавнього Єгипту та Японії до італійського та французького маньєризму. Тяжіння до флоральних мотивів та екзотики зооморфних мотивів, любов до створення якихось ювелірних інсектаріїв – від Сходу; короточасна хвиля узагальнення, укрупнення форм і геометризації – від Середньовіччя; захоплення образами оголених німф з ідеальними рисами і пропорціями – від античності і Ренесансу; екзальтація, химерність і ускладненість, розкіш гіпертрофованих форм і багатошаровість, нервозність і пластика, прагнення до плавності і уникнення гострих кутів – від маньєризму. Тобто новизна і революційність Арт Нуво в ювелірному мистецтві будувалися швидше на синтезі традицій і новаторства. І новаторство полягало насамперед у використанні абсолютно нетипових для більш ранніх періодів матеріалів, що призвело до зміни палітри виробів, їх форм, загального характеру дизайну, цілком змінюючи спектр можливостей майстрів. Якщо раніше основними були дорогоцінні матеріали, в першу чергу – золото, рідше – срібло, або їх сплав, і ювелірні камені перших порядків, то відтепер завдяки революційному впровадженню матеріалів, абсолютно неприйнятних раніше, спектр дуже розширився: якщо основними металами все ж переважно залишаються золото і срібло, рідше – платина, що не виключає застосування, і, наприклад, бронзи, то в якості вставок у хід пішли напівкоштовні камені, опал, кістка, Ріг, скло, отримали небачену популярність емалі, в яких досяг досконалості й відродив їх секрет Рене Лалік. А нові матеріали породжують і безліч нових форм. Однією з нових рис, часто властивих виробам Арт Нуво, стала асиметрія, що підкреслює оригінальність і нестандартність композицій. Проте, і прихильність традиціям колишніх

епох усе ще можна спостерігати, при чому, це нерідко поєднується в одному і тому самому виробі. Наприклад, срібна брошка у формі пари лебедів із емаллями, Золотий пейзажний кулон із опаловим склом а емаллями – роботи Рене Лаліка (обидві – 1900 р.) – типові приклади стилю Арт Нуво, як за композиційним рішенням, так і за мотивами й матеріалами, але доповнюються перлинними панделоками; аналогічний панделок, але аметистовий, прикрашає золотий кулон Анрі і Поля Веверів із жіночою голівкою в центрі (1900 р.); той самий перлинний панделок зустрічається в золотій брошці Жоржа Фуке з квіткою гвоздики і золотій брошці з павичами (обидві – 1900 р.). Цікаво, що величезна кількість знакових прикрас була створено в 1900 р., рубіжному для становлення стилю, – це дата Всесвітньої виставки в Парижі, на якій ювеліри викликали фурор і з якої почалася нова сторінка історії французької ювелірики. Використання панделоков, частіше перлинних, стає однією з родзинок Арт Нуво, властивих брошкам, підвіскам, корсажним прикрасам, словом, усьому тому, чому вони були притаманні і в XVI ст., коли активно увійшли в ювелірну моду, тобто знову йдеться про ренесансові і маньєристичні ремінісценції у виключно нових трансформаціях, тільки цього разу – в контексті матеріалів, але не мотивів декору і художніх рішень.

Одна з головних рис, що з'явилися відтепер в ювеліриці, – це різке розширення кола замовників на виробі, що стало можливим завдяки розширенню спектру використовуваних матеріалів. Це розширило не тільки палітру і спектр форм, але і коло споживачів арт-продукту, що народжується у майстрів. Використання напівкоштовних і декоративних вставок здешевлювало вартість виробу, роблячи його більш доступним і, відповідно, можливим для придбання більшої кількості

людей. Ювелірне мистецтво завжди було замовним, характер виробу залежав від смаку і волі замовника. І завжди прикраса знаменувала статус власника, слугувала індикатором його фінансового стану. Відтепер цей показник стає розмитішим. Але це не можна сприймати як загальний та незаперечний факт: відбувається лише розмежування категорій «joaillerie» і «bijouterie», але майстерність родоначальників Арт Нуво робила вироби другої з цих категорій шедеврами, не менш гідними захоплення, ніж класичні ювелірні вироби з дорогоцінних металів і каменів, як і раніше, використовуваних для категорій заможних замовників. Модерн дуже швидкоплинний, йому було відведено лише близько двох десятків років, можливо, тому він весь пролетів «на єдиному зітханні» – майстри немов поспішали висловити все бажане. У цей період працювали брати Вевер, Люм'єн Гайар, Ежен Фейятр, Жюль Дестап, Поль Грандом, Оноре Бурдокль, Шарль Беранжер, Луї Аукок, Люсьєн Фаліз, вже діяв Дім Фуке, очолюваний Альфонсом Фуке, але істинними законодавцями ювелірної моди Арт Нуво стали Жорж Фуке, який прийняв кермо влади Домом після смерті батька, і Рене Лалік. Проте, ці імена стали відомі і перетворилися на візитні картки ювелірного французького модерну насамперед завдяки Сарі Бернар, яка привернула до них увагу суспільства.

Серед замовників, які могли собі дозволити дорогі унікальні прикраси, все частіше зустрічаються не тільки вінценосні особи і представники знаті, а з часом – і просто заможні люди різних статків (наприклад, російське купецтво могло собі дозволити навіть вироби дому Фаберже), але й артистична еліта, богема. І це пояснюється не тільки згаданим розширенням цінового діапазону ювелірних виробів, а й зміною ролі, значущості актрис,

балерин, співачок, серед яких на зламі століть було чимало власниць ювелірних див, що стали нині легендарними історичними коштовностями. Трансформація їх соціального статусу зробила можливим замовлення прикрас у провідних ювелірів епохи. І справа була не стільки у величезних гонорах, що виплачуються улюбленцям публіки за виступи, що робило їх потенційними замовниками ювелірів, а й власне зміна місця в соціумі. Зрозуміло, це відбувалося не відразу, і в прогресивному французькому суспільстві – набагато швидше, ніж, наприклад, у консервативному російському, де знаменита балерина могла купатися в розкоші, але не претендувати на роль дружини великосвітського вельможі, і ця стіна трималася ще досить довго. Винятки зустрічалися, але були ще поодинокі. Французьке суспільство вже було набагато прогресивнішим і демократичнішим у цей час, що дозволило улюбленцям глядачів опинитися серед найзаможніших людей Франції. Іноді стирання кордонів відбувалося і зворотним чином – ще в період постімпресіонізму французьке театральне, балетне середовище частенько бачило в своїх кулуарах графа Анрі-Марі-Раймона де Тулуз-Лотрека-Монфа, завсідника «паризького дна», що надихався життям «дамочок» і немов став живою ілюстрацією до роману Готьє «Капітан Фракасс» через два століття. Але роль актрис, балерин стає все більш вагомою, їх талант цінували дуже високо, а деякі з них змінювали хід історії. У ці роки танцює Айседора Дункан, що запаморочила голову Сергію Єсеніну, Матильда Кшесинська, яка змогла стати музою відразу декількох представників дому Романових, і нарешті – дружиною одного з них, Анна Павлова, що блищала в балетному світі, танцівниця Клео де Мерод, яка підкорила Париж, всесвітньо відома танцівниця Маргарита Гертруда

Зелле, більш відома під псевдонімом Мата Харі, яка втручалася в хід історії відразу декількох держав.

Однією з таких особистостей стала і легендарна актриса, що володіла схильністю до експериментів, нових рішень, під час – скандальних і нестандартних, чие ім'я стоїть у ряді творців нового театру Європи, – Сара Бернар (1844-1923 рр.). Її гра багато в чому трималася на запереченні класичної манери, традицій, вона могла зіграти Джульєтту у віці семидесяти років, могла перевтілитися юнака у свої п'ятдесят, їй були підвладні і Гамлет, і Офелія, і Тоска, і Феодора, в її манері синтезувалися класика і авангард [1, р. 2]. І підхід до створення образу теж був нестандартним. Сару обожнювала публіка, її балували подарунками. Її екстравагантність простягалася і на сценічний образ, і на імідж у побуті – поступово різниця практично стерлася. Схильна до розкоші, до всього незвичайного, актриса переносила ці переваги як на домашню обстановку, так і на сцену. І однією з основних складових її сценічного образу були аксесуари – ювелірні вироби. Модерн якнайкраще відповідав запитам схильної до експерименту і нестандартних рішень актриси. Неординарність способу життя, вподобань, схильностей проявлялася навіть у побуті: з подорожі Сара Бернар могла привезти гепарда (якого водила на золотому ланцюжку, замовленому у ювеліра), хамелеонів у коробці і вовкодавів, у неї жили дві черепашки, панцир однієї з яких був прикрашений золотом і топазами трьох кольорів, навіть сьогодні вона б легко заслужила титул «Мадам епатаж». У її діях відчувався виклик, і він відмінно перекладався на мову ювелірного мистецтва в стилі Арт Нуво – прикраси цього стилю так само своїми нестандартними матеріалами, комбінацією класики й авангарду, незвичайними формами кидали виклик традиціям, вимагаючи сміливості від

власників. Тому Сара Бернар і Арт Нуво, можна сказати, були створені один для одного, більше того, багато в чому вони і створили один одного, були немов деміургами один для іншого. Арт Нуво прекрасно відображав характер і переваги мадам Бернар, від форм до мотивів декору виробів. Адже задумки для більшості її прикрас, що ставали невід'ємною частиною костюму, сценічного образу, а потім – і іміджу в побуті, належали самій Сарі. У неї була безліч коштовностей, актриса була оточена розкішшю і красою – коштовність є ознакою статусу, заможності, а в даному випадку – і прихильності, чому цілком відповідала наявність величезної кількості прикрас у Сарі Бернар. Відомо навіть історія про те, що її коштовності ставали предметом милування дам цілого міста, виставлені на вітрині магазину в Сен-Луїсі [1, с. 236-237]. Але про її ставлення до ювелірних виробів можна і посперечатися. Незважаючи на те, що вона була володаркою великог статку, чутки приписували їй сон із пістолетом під подушкою з метою охорони своїх скарбів, стверджували, що Сара обожнювала прикраси, все ж у мемуарах самої володарки сцени є і згадка про те, у неї було не багато прикрас [1, с. 94]. Правда, з плином часу ситуація докорінно змінювалася, і незабаром актриса пише, що прикрас у неї вже більше, ніж достатньо, згадуючи і про те, що їх було більш, ніж на мільйон франків [1, с. 236]. Слава Сарі Бернар була прекрасним провідником у світ вищого суспільства, способом збільшення заробітку. Її ім'ям не раз користувалися в цих цілях, і ювеліри не стали винятком. Історія виставки коштовностей Сарі Бернар у Сен-Луїсі швидко стала надбанням громадськості – вона досить показова, оскільки наочно демонструє, як із метою реклами ім'я актриси використовувалося ювеліром. Але якщо в цьому випадку рядовий ювелір лише зміг заробити на імені

актриси, то в двох інших випадках обмін був рівноцінним – актриса дала «путівку в життя» молодим художникам, лише допомагаючи їм увійти в коло замовників вищого світу, давши можливість розкритися їх талантам, але вони у відповідь створюють її імідж, немов оформлюють її екстравагантність у належну обгортку і роблять сценічний образ неповторним.

Про її прикраси ходила слава, що спричинила за собою і пограбування: одного разу в актриси викрали всі коштовності, які були у неї з собою, у вагоні потягу. Про низку прикрас Сара згадує і в своїх мемуарах. Деякі з коштовностей вона особливо берегла як пам'ять – це були цінні подарунки, зроблені їй значними для неї шанувальниками її таланту. За досить довге акторське життя у неї було багато прикрас, і далеко не всі вона зуміла зберегти, хоча її звичка лягати спати з пістолетом під подушкою стала легендою. Щось загинуло в пожежі, щось було втрачено, щось – вкрадено. Але було лише кілька речей, про втрату яких Бернар згадувала з сумом і жалем. Серед них були золотий браслет, подарований Наполеоном III, і золота діадема з діамантами і перлами, подарунок Каліл-бея. Обидві ці прикраси загинули під час пожежі в будинку актриси, перетворившись на безформенні злитки. Власниця зберігала ці золоті злитки до кінця днів, знайшовши в залишках розплавленого металу діаманти, тоді як перли, зрозуміло, загинули. Не судилося актрисі зберегти навечно і подарунок Віктора Гюго, що особливо цінувався нею, – браслет-ланцюжок із діамантовим панделоком-краплею, яку письменник назвав сльозою, що народилася з його очей після гри Сарі на сцені, – актриса втратила коштовність. Подарунками були і чудове перлинне намисто, яке мадам Бернар вручили в Чикаго [1, с. 236], аметистова брошка з перлами, подарована

прихильницею у день, коли давали «Даму з камеліями» [1, с. 223], почесний орден із діамантами, вручений королем Данії у 1880 р. [1, с. 206], багато іншого. Якщо всі ці різноманітні прикраси, подаровані актрисі і, отже, обрані для неї, але не нею, були вельми різнорідні і близькі до традиційних форм і матеріалів, то коштовності, які створювалися безпосередньо за участі в задумі самої майбутньої власниці, на її замовлення або для її сценічного образу, як частина костюму, були стилістично вже виключно іншими, характерними й індивідуальними, вони могли мати власницею тільки мадам Сару.

Про роль прикрас у створенні сценічного образу Сари Бернар писав навіть Чехов, підтверджуючи, що Бернар використовувала екстраординарні прикраси як інструмент для досягнення мети, що полягала в тому, щоб епатувати, засліпити, шокувати. Один з унікальних тандемів, що сприяли досягненню актрисою цієї мети, а для ювеліра – сприяв стрімкому зростанню кар'єри, – це тандем із Жоржем Фуке (1862-1957 рр.). Для виконання афіш до вистав Сари Бернар був запрошений чеський дизайнер Альфонс Муха (1860 – 1939 рр.). Саме ці афіші і підштовхнули до того, щоб втілювати в дорогі матеріалах фантазії художника. Весь Париж із 1893 р. був обклеєний афішами Мухи, що стали своєрідним маніфестом модерну в графічному дизайні. Першою була Афіша до вистави «Жисмонда». З цього моменту столиця шаленіла, зустрічаючи радістю кожен новий плакат. У 1894 р. актриса познайомила молодого художника, який отримав завдяки її протекції посаду в театрі «Ренесанс», що належав Сарі, з ювеліром Жоржем Фуке. А афіші спровокували Фуке запропонувати Альфонсу Мусі співпрацю – в 1898 р. ювелір побачив афішу до вистави «Медєя». Плідний тандем дизайнера та ювеліра проіснував з 1899 до 1901 рр., але за

цей час були створені прикраси, що стали символами Арт Нуво. Найзнаменитіші з них створювалися для Сари Бернар. Хоча існують згадки про продовження співпраці Мухи і Фуке до 1923 р., але плідний істинний тендем протримався лише три роки. Альфонс Муха, і як дизайнер, і як художник по меблях, і як графік був затребуваний у Парижі, а Фуке безпомилково вгадав у ньому талант ювеліра. Прикраси, створювані для Сари Бернар, в яких вона виходила на сцену і нерідко блистала у світі, стали її візитною картою, іміджеформуючим елементом у житті й інструментом формування образу на сцені. У свою чергу, вона стала Музою, натхненницею двох майстрів, а не тільки замовницею: Сару з повним правом можна назвати і співавтором, оскільки вона була не просто споживачем готових виробів, а й брала участь ідеями в їх створенні. Головне, що відрізняло мадам Бернар як замовницю ювелірів, – це відсутність страху та морально-етичних рамок, вона не боялася носити прикраси стилю Арт Нуво, що було далеко не кожній світській левиці під силу. Вироби, які виходили з-під рук Мухи і Фуке, були досить претензійні, масивні, великі за розміром, іноді – важкі, часто – агресивні, як формою, так і мотивами декору, і мало яка великосвітська манірниця посміла б таке на себе надіти. Це потрібно було вміти носити, і Сара Бернар воістину володіла цим талантом. Якщо вона служила живою рекламою для ювелірів, підвищуючи попит на їх творіння і збільшуючи їх вартість, то і вони прекрасно доповнювали образи акриси, відмінно відчуваючи характер, стиль. Знакові прикраси, що стали частиною образу на сцені й улюблені Сарою в житті, стали символами стилю в ювелірному мистецтві. Частина з тих коштовностей Сари Бернар, які згодом стали незмінним компонентом її сценічного образу, можна бачити в альбомі «Декоративні

документи», виданому в 1902 р. А. Мухою. Крім ескізів столових приладів, глечиків, чашок, виделок, графінів, ножів і т.п., інтер'єрів, меблів, виконаних олівцем, частина – з підсвіткою білилами, тут було і чимало ескізів ювелірних виробів, серед яких – гребені, підвіски, брошки, каблучки, намиста, ланцюги, браслети, шпильки. Основними мотивами прикрас стали все ті ж флоральні фантазії, улюблені Мухою, іриси, лілії, плющ, вплетені в витончені, примхливі орнаментальні композиції, складні за ритмікою і дуже музичні за пластикою.

Одним з найхарактерніших став знаменитий браслет, створений за ескізом Альфонса Мухи Жоржем Фуке для вистави «Медея». Саме з неї почалася історія тандему, коли Фуке був вражений побаченою афішею. На афіші красувалася змія, що обвивала руку Медеї, яку прозорливий Фуке вирішив перевести в дорогоцінні матеріали. Є й згадки про те, що ідея перетворити прикрасу з афіші на реальну коштовність належала самій актрисі. Готовий браслет припав до смаку Сарі Бернар, і вона одягала його і в житті, і під час вистав «Медея» і «Клеопатра», тому іноді його називають браслетом «Медея» або браслетом «Клеопатра». Але більше він відомий під назвою «Троянда руки» (1899 р., золото, емалі, опали, рубіни, діаманти; міський музей Сакаї, Японія, рис. 1). Образ Сарі поступово став невіддільний від образу браслета, вони злилися воедино, прикраса набуло не тільки історію, а й обличчя, так що це той випадок, коли можна говорити скоріше не про історію коштовності, а про її біографію. Прикраса відмінно передава характер образу, трималася в стилістиці Арт Нуво. Дизайн, форма, матеріали, спосіб носити браслет – усе було незвично. Конструкція браслета передбачала дві частини, власне браслет і каблучку, що надівається на вказівний палець, з'єднані між собою ланцюжком.



*Рис. 1. Фуке Ж., Муха А. Браслет «Троянда руки». 1899 р. золото, емалі, опали, рубіни, діаманти*

Прикраса була виконана з золота у формі двох змій, одна з яких обвиває руку кільцями, закінчуючись вигином хвоста вище зап'ястя, а голова другої вінчає палець у формі кільця. Коштовність масивна, строката за колористикою, вітражна за характером, оскільки декоративність підсилена перегородчастими емалями, але кольорові акценти все ж зроблені на головах змій, декорованих опалами. Опал, один з улюблених каменів модерну, – вставка, що найкраще підходить для цієї ювелірної композиції. Цей мінерал володіє своєрідною містичною світлоносністю – благородний опал переливається декількома кольорами відразу і має фактуру блискучої напівпрозорої води. Тому Сарі, яка випромінювала таємничість, цей камінь підходив ідеально – завдяки мотиву змії, агресивності форми і

поліхромності емалей золота прикраса прекрасно вписувалося в образ кривавої Медеї, ставши одним з його творців, і також цілком відповідала уявленням про грізну магію Клеопатри. Коштовність була забезпечена системою шарнірів, тому володіла рухливістю і не заважала актрисі на сцені, не сковувала її рухів, а лише посилювала драматизм образу своєю агресивною формою і містикою мерехтіння.

Слава браслета Сари була розділена й однією з найвідоміших брошок, народжених фантазією Мухи і Фуке, – знаменитою «Орхідеєю» (1900 р., золото, перламутр, рубіни, емалі і перли, зібрання Андерсон, Великобританія, рис. 2). 1900 р. подарував світові чимало унікальних коштовностей – рік всесвітньої виставки в Парижі, на якій ювеліри отримали визнання і здобули популярність, став зламним для їх кар'єри. Мотив орхідеї обігравався ювеліром не один раз, але знаковою стала саме ця брошка. Її стиль, збагачений фантазією майстра та глядача, набуває майже зооморфний характер – за формою брошка схожа скоріше на якесь фантастичне морське чудовисько, що посилюється використанням перламутру в нижній частині прикраси. Фантазійність форми дозволяє бачити в ній безліч форм, що йде тільки на користь при створенні сценічного образу, особливо епохи Середньовіччя або Ренесансу, для чого вона і створювалася. Сприйняття образу, створюваного цією формою, схоже на те, як глядач сприймав анаморфози епохи маньєризму, настільки улюблені в XVI ст. Цьому «перегуку» епох сприяє і фантазійний характер загальної форми, і використання перламутру (мушлі наутілусів були дуже популярні в маньєристичній ювеліриці, особливо для створення кубків химерних форм), і присутність перлів кеші, використаних як завершення своєрідних тичинок, що облямовують рубінову серединку квітки.



*Рис. 2. Муха А., Фуке Ж. Брошка «Орхідея».  
1900 р. Золото, перламутр, рубіни, емалі, перли*

Тим же роком датується і корсажна прикраса з приватного зібрання, створена тандемом А.Мухи і Ж. Фуке на замовлення Сари, з використанням кістки, золота, бірюзи, опалів, перлів і емалей. Вона має досить складний, цікавий дизайн, але оригінальним його можна назвати лише з часткою умовності – образотворчі мотиви, застосовані в ньому, експлуатувалися майстрами досить часто, як і композиційна схема виробу. На вузькій горизонтальній планці кріпиться подоба маскарона з жіночим обличчям, обвитим примхливим вузлом змісподібного волосся, з боків закріплені звисаючі на ланцюжках елементи, з

напівдорогоцінним камінням різних кольорів, а центром композиції в її нижньому регістрі стала підвіска з зображенням жіночої фігури (рис. 3).



*Рис 3. Муха А., Фуке Ж. Корсажна прикраса Сарі Бернар.  
1900 р. Емаль, кістка бірюза*

Така композиційна схема, з центральним елементом, фланкованим підвісками, була улюблена ще Альфонсом Фуке, батьком прославленого співавтора Альфонса Мухи, Жоржа Фуке. Її можна побачити в ланцюжку «Бьянка капела» (пр.1878 р.), наприклад, і в низці інших прикрас. Вона дещо багатослівна для Арт Нуво, з відтінком ще барокової складності композиційної схеми, маньєристичною ритмікою елементів, трохи дробна для форм модерну, що тяжів до укрупнення і специфічної громіздкості.

Звисаюча центральна підвіска, яка містить зображення жіночої фігури, варійоване багаторазово

Мухою і в інших прикрасах, перекочувала в них з афіш, присвячених виставам Сари Бернар. Прикраса трохи еkleктична не тільки в силу композиційної схожості з виробами трохи більш раннього періоду, що передує Арт Нуво, але і завдяки тому, що в ньому синтезовані образотворчі мотиви різного характеру, в яких можна угледіти символіку відразу декількох періодів і риси різних стилів. Тут поєднуються ще барокові композиційні риси, перед-модерн в побудові прикраси, тяжіння до витіюватості композиції і химерності ритміки, притаманне маньєристичним виробам, майже версальський сонячне обличчя верхньої частини прикраси контрастує з графічно-площинним, плакатним образом нижньої підвіски. Виразно читається хрест загальної композиції прикраси, що поєднується з античною оголеністю вишуканої фігури нижньої підвіски, акварельної за своїм характером. Основний смисловий і композиційний вузол прикраси – фактично подоба центральної частини Егіди Афіни, прекрасний лик горгони, симетричний, по-королівськи версальський спокій якого протиставлено дикій пристрасті ритміки пасом-змій, які розвиваються та облямовують обличчя. Той самий мотив повторюється і в нижній підвісці, але в площинному зображенні.

Настільки ж дивною і навіть дикою сприйнялася корсажна прикраса, виконана в 1902 р. за ескізами Альфонса Мухи і за безпосередньою участю в розробці дизайну самої Сари Бернар, – «Крилатий змій» («Крилатий дракон», рис. 4). Коштовність відповідає всім запитам модерну – вона кричущої форми, асиметрична в окремих елементах при збереженні загальної рівноваги композиції, досить велика і масивна, різка і ламана за ритмікою, поєднує різноманітні матеріали. Проте є в ній і традиційні вкраплення колишніх історичних періодів, зокрема

«відгомони» ренесансової ювелірики, це дійсно якийсь перегук епох: прикраса має композицію, що віддалено нагадує форму банта, характерного для більш раннього періоду, але замість традиційних м'яких за формою і ритмікою стрічок будується на гострих уламчастих ритмах, рослинних мотивах і образі змії, пластичному і агресивному одночасно.



*Рис. 4. Муха А. «Крилатий дракон». Корсажна прикраса. 1902 р. Золото, діаманти, емалі, перли*

Змія була основою і браслета Сарі, пристрасть творців до цього образу легко пояснити: це не тільки вказівка на мудрість власниці, перегук із символікою давнини, але і дуже вигідний для ювеліра і дизайнера мотив, експлуатований завдяки ритміці і пластиці. Замість кілець

традиційного банта – стилізовані гострі крила змія, замість вузла – золота зміїна голова. При створенні коштовності були використані матеріали, що як віддають данину традиціям, так і демонструють новизну стилю: золото, діаманти, емалі та перли. При чому, цікаво, що золото, на яке традиційно, як і на діаманти, робився акцент ювелірами колишніх епох, практично приховане під емалями, воно виконує функцію основи і не більше, акценти зміщені на користь поліхромії емалей і форми перлин. Перли цієї коштовності теж цілком відповідають задуму – використані барокова перлина, що звисає улюбленим ще в період Відродження панделоком, і перли кеші, дрібніші й абсолютно асиметричні.

Серед найхарактерніших прикрас, які створювали образ Сари на сцені і постійно були присутні на афішах А.Мухи та стали невід'ємними від іміджу актриси, були тіара або діадема. Прикраса, не особливо типова для повсякденного життя, занадто претензійна і громіздка для неї у свідомості обивателя, міцно вкорінилася як сегмент образу актриси.

Найбільш знакові прикраси для голови, перш за все – діадеми, були виконані (нерідко за ескізами того ж А. Мухи) ще одним ювеліром, який точно влучив своєю художньою мовою у звучання струн Сари Бернар, – Рене Лаліком (1860-1945 рр.). Досі триває суперечка про те, хто з двох ювелірів перевершував іншого і з ким тандем Сари був пліднішим, – з Фуке або з Лаліком. Стилїстика виробів обох майстрів була багато в чому подібною, авторство деяких прикрас навіть приписували їм обом. Хоча можна зустріти і згадки про те, що Фуке іноді переймав стилістичні знахідки Лаліка, нібито відтіснив його від особи актриси і трохи затьмарював його. Лалік почав роботу з Бернар 1890-х рр., завдяки їй познайомився з меценатом вірменського

походження Калустом Гульбеканом, співпраця з яким тривала багато років і в колекції якого, в музеї Лісабона, зараз знаходиться одна з найбільших і вдалих добірок його робіт – приблизно півтори сотні. Колекціонер викупував роботи Лаліка більше тридцяти років, до кінця 1920-х рр. Його великі, зухвало агресивні за формами кошовності прекрасно доповнили вигляд епатажної актриси. Лалік уже був сформованим майстром, коли познайомився з Сарою, але це знайомство, як і для Мухи або Фуке, стало для нього доленосним. 1890-і рр. для нього осяяні зіркою «Божественної Сари». Лалік створював для Бернар громіздкі, витіюваті за дизайном браслети, каблучки, діадери, корсажні прикраси. І в його виробках вона виходила на сцену в своїх найзнаменитіших виставах. Деякі з уже легендарних виробів лише гіпотетично пов'язують із Сарою. Прикладом може служити підвіска «Жіночий лик», із колекції Гульбекана, що датується пр.1897-98 рр. (золото, емалі, слонова кістка, діаманти, сапфіри). Центром композиції у ній стало жіноче обличчя з закритими очима, яке вважається портретним зображенням Сари Бернар. Це знову втілення контрасту – нижній томний жіночий лик протиставлений жаху образу чудовиська: в розкритій пащі химери, розташованої над дамським білим личком, сяє великий глибоко-синій сапфір. Лалік –прекрасний композитор: витончена симетрія рослинного орнаменту поєднується з антропоморфним і зооморфним вкрапленнями, створюючи у фантазії глядача якийсь прекрасний хаос, при тому, що підвіска абсолютно симетрична за композиційним задумом. Протиріччя у всьому: краса протиставлена потворності, гармонія і розміреність симетрії – хаосу, світлі плями – темним контурам. При всій розміреності композиції, що наближається до пірамідальної, тобто найстійкішої, формі,

загальне враження від твору – свобода, рух, нестабільність і плинність завдяки ривкам ритміки. Величезне значення відведено лакунам форми – вони надають прикрасі легкість дихання. Холодна палітра відтіняє сон жіночої головки – холодні відтінки зелених емалей гармонійно доповнені глибиною синяви сапфірів.

При створенні ряду виробів тандем «Бернар-Лалік» доповнювався і Альфонсом Мухою, який створював дизайн прикрас. Так сталося зі знаменитою діадемою «Принцеса Греза» (музей театру Опера, Париж), що теж стала однією з візитних карток самої актриси, – вона позувала в ній на фото, блистала на сцені. Діадеми-вінки з найрізноманітніших кольорів – типова для Мухи деталь дизайну його афіш. На одній з них, зробленій із нагоди події на честь Сари, влаштованій у Парижі в 1896 р, її образ був представлений у своєрідній тиарі-вінку з живих білих лілій. Незабаром Лалік втілює флоральні фантазії Мухи в матеріалі – у виставі за п'єсою Е. Ростана «Принцеса Греза» Сара Бернар вийшла на сцену в ролі Мелісінди з перлинною тиарою на копиці волосся (рис. 5).



*Рис. 5. Муха А., Лалік Р. Діадема Сари Бернар «Принцеса Греза». 1900 р. Перли, напівкошовні вставки, метал*

Лілеї на підкинутій голівці з афіші припали так до вподоби, що графічний задум Мухи був втілений у розсипах перлів по металу. Тиара велика за розміром, досить громіздка,

важка, але Сара посилювала це шокуюче враження від образу, надягаючи до неї в ансамбль ще й чимало не менш громіздких перснів, які унизали пальці. Тіара доповнена напівдорогоцінними кольоровими вставками, але основний акцент зроблений на перлах, прекрасно передав білизну лілій. До цього ж образу була створена і підвіска з панделоком (нині – нью-йоркська колекція). Підвіска асиметрична за композицією, сюжетна – жіноча фігурка з ланню, розміщеною на тлі дерев, композиція обрамлена орнаментальною оправою і забезпечена аметистовим панделоком, золото поєднується з емальми і діамантами.

Інший характер надано покритій позолотою бронзовій підвісці «Принцеса Греза» з напівдорогоцінними вставками за ескізом Мухи, але втіленій А.Трюфійє (1900 р., Королівський музей вишуканих мистецтв Бельгії, Брюссель), – вона майже скульптурна, на противагу площинній підвісці Лаліка.

Не менш претензійними, зухвало масивними, майже архітектурними були і задумані Лаліком головні убори для вистави «Феодора», де Сара Бернар втілювала образ імператриці. Ось де майстер міг уже не стримувати своє прагнення до королівської розкоші і кричущої величі, що досягалося за допомогою мови дорогоцінних аксесуарів. Ескізи головних уборів до п'єси Сарду обіцяють грандіозне втілення образу. Діадеми зі скроневиими підвісками обрамляють обличчя, максимально відповідаючи уявленням авторів образу (майстра і актриси) про дух епохи. Один із таких уборів будується на клубку змій – мотиві, який був використаний Лаліком не один раз. Змія (урей) вінчала голову актриси і у виставі «Клеопатра», для якого працював над аксесуарами і Лалік. Тут майстер пішов далі – на ескізі копицю волосся дамської головки вінчає цілий клубок люто шиплячих змій, що трохи

заспокоюються водоспадом перлинних ниток. Саме так – каскадом сплетених у живий вузол шиплячих змії із відкритими пащами, з яких струмували перлинні нитки, Лалік втілює у дорогоцінних матеріалах пектораль, яка нині зберігається в музеї Гульбекяна (1898-99 рр., золото, емалі (рис. 6). У матеріалах ювелір цього разу був стриманий – крім емалей, золото нічим не збагачене, він уникнув використання дорогоцінних вставок, зробивши акцент на декоративних властивостях емалей. Золота основа, як і в переважній більшості прикрас Лаліка, майже прихована шаром емалей, що відрізняє стилістику Лаліка від, наприклад, художньої мови Жоржа Фуке, який досить активно експлуатує колірне і фактурне розмаїття поверхні золота, часто не закриваючи його ні емаллями, ні декоративними вставками, а збагачуючи, наприклад, гравіюванням. Змія шипіла, попереджаючи про срибок, напад – так Сара кидала виклик глядачеві, привчаючи його до нового і неординарного, виховуючи і приручаючи, немов знову провокувала звиклу до академічних канонів публіку: в очах обивателів читалося «c'est impossible, c'est terrible», «так не прийнято, так не бувало!», а у відповідь вона всім своїм образом, кожним аксесуаром немов парирувала: «А тепер буде! Тепер так буде нормою!»

Серед прикрас роботи Лаліка в колекції Сари Бернар були і брошки. Різні композиційні схеми, від горизонтально орієнтованих, як, наприклад, Паризька брошка зі скарабейми (1890-і рр., золото, діаманти, хризопрози), до суворо вертикально спрямованих. З ім'ям Сари Бернар пов'язано і гучне диво виставки 1900 р. – корсажна брошка «Жінка-бабка» (1897-98 рр., золото, емалі, хризопраз, халцедон, місячний камінь, діаманти; Музей Калуста Гульбекяна, Лісабон, рис. 7). На цьому святі мистецтва корсажна прикраса Лаліка викликала фурор. Брошка, в силу

великих розмірів (23 см висоти і 26,5 см ширини) вимагає особливих умов для можливості носіння, була забезпечена системою шарнірів, які робили її рухомою.



*Рис. 6. Лалік Р. Діадема «Клубок змій». 1898-99 рр.  
Золото, емалі*

Рухливість була необхідна ще й у зв'язку з тим, що це корсажна прикраса, тобто розташоване на площині, яка передбачає рельєфність. Подібна схема вже зустрічалася в

прикрасах Сари – браслет «Медея» теж був оснащений такою самою системою, що дозволяло робити його еластичним при збереженні зовнішньої масивності.



*Рис. 7. Лалік Р. Корсажна брошка «Жінка-бабка». 1897-98 рр. Золото, емалі, хризопраз, халцедон, місячний камінь, діаманти*

Ця прикраса стала одним з уособлень символів модерну. Легка витонченість і агресивність, краса і потворність, неймовірна пластика і краса ритму, протиставлені хижості, – всі ці протиріччя містяться в одній прикрасі. Робота поліхромна, кольори дорогіших і напівкоштовних каменів доповнені палітрою емалей. Цікаво, що і «Жінка-бабка», як і більшість прикрас роботи

Лаліка, за колористикою досить холодна – майстер віддавав перевагу синім, зеленим кольорам у всьому розмаїтті відтінків, тому так органічні його коштовності в морському стилі, зоо - і антропоморфні фантазії, рослинний орнамент. Вогняні, теплі образи Лаліку не притаманні, найчастіше його прикраси аристократично стримані за палітрою.

Більшість афіш, створених Альфонсом Мухою для Сари Бернар, містили прикраси, які вражали акрису. Багато мотивів афіш перекочували згодом у прикраси роботи Лаліка або Фуке. Але їх подальше втілення в матеріалах часто відрізнялося від первинного задуму. Адже крім уявлення Сари про те, як повинні виглядати брошка, діадема або каблучка, що передають дух Середніх віків, були ще й переконання художника і ювеліра про те, наскільки це буде технологічно, і, до того ж, як вплине на глядача. А сприйняття глядача могло бути успішним лише в разі досить великих розмірів коштовностей – адже вони сприймалися на актрисі з великої відстані, що відділяло публіку від сцени. Таким чином, ювелір і дизайнер виявлялися в становищі живописця або скульптора, для вдалого сприйняття творів яких необхідний відхід на певну відстань. Тільки якщо в ситуації з картиною або скульптурою збільшення відстані між глядачем і твором покращує успіх сприйняття, то для коштовності ефект протилежний – чим більше відстань, тим згубніше вражене, віддалення від твору губить його в очах глядача. Тому громіздкість прикрас Сари, створюваних для вистав, була не тільки стилістичною характеристикою Арт Нуво, а й вимушеним критерієм, як і великі форми, відсутність дрібних елементів. Образ Сари Бернар як квінтесенція геніальності актриси, екстравагантності жінки і неординарності людини настільки органічно доповнювався прикрасами в стилі Арт Нуво, що багато які з них

приписувалися їй, насправді не маючи до актриси відношення – чутка додумувала образ, зараховувала йому те, що йому личило. Прикладом може служити одна з найзнаменітějšíх прикрас модерну – чудове опалове намисто роботи Рене Лаліка, яке періодично приписують Сарі Бернар, але насправді створене для дружини самого майстра. У цій нав'язливій ідеї синтезу двох образів є логіка – фантазія глядача наполегливо бажає бачити все найцікавіше і гідне увічнення разом, в одному образі: як символ акторської майстерності і ювелірної досконалості – їм просто судилося йти разом в уяві глядача.

**Висновки.** Сара Бернар втілювала уявлення про ідеальну акторську гру, прикраси Фуке і Лаліка втілювали уявлення про унікальний ювелірний шедевр, що і спонукало синтезувати ці образи в один спільний, і це виходило вельми органічно. Чи була Сара Бернар співавтором ювелірів при створенні прикрас? Безумовно. Як активним, беручи участь у розробці дизайну (що цілком природно, враховуючи, що мадам Бернар була і талановитим скульптором), так і пасивним, як замовник і натхненник, за що її часто називають музою знаменитих ювелірів. Але водночас і ювеліри були співавторами створеного Сарою сценічного образу – він невід'ємний від ювелірних див, якими актриса доповнювала свої неординарні костюми. Коштовності дозволяли зробити образ яскравішим, змусити його блищати, передавали дух епохи. Але варто пам'ятати і про те, що Сара, що славилася як власниця безлічі дорогих унікальних коштовностей, не ставила володіння ними самоціллю – вона робила їх інструментом свого образотворення, іміджформування, вони допомагали їй створювати себе. Актриса цінувала образ, що твориться прикрасою, фарби, які воно народжувало у фантазії глядача, його дизайн, задум, а дорожняча матеріалів відходила на

дальній план. І, незважаючи на відому любов Сари до діамантів, в її колекції було багато речей, у яких аж ніяк не домінували дорогоцінні камені першого порядку – адже модерну притаманні експерименти з синтезом раніше не поєднаних матеріалів, часто – з верховенством далеко не найдорожчих: цінністю дорогоцінних каменів і металів жертвували на догоду фарбам образу, що досягається іноді легше за допомогою скла або кістки. Модерн – це виклик і контраст. І в ювеліриці це виразніше, ніж в інших видах мистецтва, характерніше. Тому якщо для, наприклад, Матильди Кшесинської, що також славилася обожнюванням коштовностей, головним був блиск каміння і народжувана ним розкіш, то для Сари – створюваний коштовністю образ. Уявити коштовності Сари Бернар на комусь іншому практично неможливо – вони створені *для* неї, *заради* неї і служили саме їй. Тому актрису можна повноправно вписувати в історію ювелірного мистецтва як одного з творців ювелірного Арт Нуво, а Рене Лаліка, Жоржа Фуке, Альфонса Муху – зараховувати до сонму впливових особистостей і співавторів артистичного мікрокосму Франції зламу XIX і XX ст.

#### **Список використаної літератури:**

1. Bernhardt S. Ma double vie: Paris: Nabu Press, 2014. 658 p.
2. Brunhammer Y. Art Deco Style. New York: St. Martin's Press, 1984. 175 p.
3. Brunhammer Y. Jewels of Lalique. Paris: Flammarion, 1999. 224 p.
4. Brunhammer Y. Exposition René Lalique : Exhibition at the Luxembourg museum in Paris: Musée du Luxembourg, 2007. 72 p.

5. Cappellieri A. Jewellery. From Art Nouveau to 3D Printing. N Lausanne: Skira, 2018. 256 p.
6. Lefkowitz C.M. The art of René Lalique. Warszawa: Stylistissimo, 2010. 486 p.
7. Marcilhac F. René Lalique. Catalogue raisonné de l'œuvre de verre (3<sup>e</sup> édi). Paris: Ed. de l'Amateur. 2004. 1064 p.
8. Posseme E. Art Deco Jewelry: Modernist Masterworks and their Makers. London: Thames&Hudson, 2009. 256 p.
9. Romanenkova J., Bratus I., Gunka A. Historical jewels in the museums of the world. Agathos. 2020. 11 (1). Pp. 132-144.
10. Rose C. Art Nouveau Fashion. London: V&A Publishing, 2014. 144 p.

**Yuliia V. ROMANENKOVA,**

DSc in Arts, Professor,

Borys Grinchenko Kyiv University,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: y.romanenkova@kubg.edu.ua,

ORCID: 0000-0001-6741-7829

**JEWELRY IN THE ART NOUVEAU STYLE  
AS A TOOL FOR FORMING SARAH BERNARD'S  
STAGE IMAGE**

**Abstract.** Modern is a challenge and a contrast. And in jewelry it is more expressive than in other types of art, more characteristic. For Sarah Bernard, the main thing was the image created by jewelry. It is almost impossible to imagine Sarah Bernard's jewelry on someone else – they were created for her, for her and served her. Therefore, the actress can be fully included in the history of jewelry art as one of the creators of jewelry Art Nouveau, and René Lalique, Georges Fouquet, and

Alphonse Mucha can be counted among the ranks of influential personalities and co-authors of the artistic microcosm of France at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> centuries. Sarah Bernard embodied the idea of a perfect acting game, Fouquet and Lalique jewelry embodied the idea of a unique jewelry masterpiece, which prompted the synthesis of these images into one common one, and it came out very organically. Sarah Bernard was a co-author of jewelers in the creation of jewelry: she participated in the development of the design (Madame Bernard was a talented sculptor), was a customer and an inspiration, for which she is often called the muse of famous jewelers. But the jewelers were also co-authors of the stage image created by Sarah – it is inseparable from the jewelry miracles with which the actress complemented her extraordinary costumes. Jewels made it possible to make the image brighter, make it shine, and conveyed the spirit of the era. Sara, who was famous as the owner of many expensive unique jewels, did not make owning them an end in themselves – she used them as a tool for her image formation, they helped her create herself. The actress appreciated the image created by jewelry, the colors it created in the viewer's imagination, its design, concept, and the expensiveness of materials receded into the background. The inherent modernity of experiments with the synthesis of previously incompatible materials, the value of precious stones and metals was sacrificed in favor of the colors of the image, which is sometimes achieved more easily with the help of glass or bone. And Sarah embodied all these experiments both on stage and in everyday life.

**Key words:** jewelry art, Sarah Bernard, René Lalique, Alphonse Mucha, Georges Fouquet, brooch, bracelet, diadem, theater, stage.

**Reference:**

1. Bernhardt, S. (2014). *Ma double vie*: Paris: Nabu Press [in French].
2. Brunhammer, Y. (1984). *Art Deco Style*. New York: St. Martin's Press [in English].
3. Brunhammer, Y. (1999). *Jewels of Lalique*. Paris: Flammarion [in English].
4. Brunhammer, Y. (2007). *Exposition René Lalique: Exhibition at the Luxembourg museum in Paris*: Musée du Luxembourg [in English].
5. Cappellieri, A. (2018). *Jewellery. From Art Nouveau to 3D Printing*. N Lausanne: Skira [in English].
6. Lefkowitz, C.M. (2010). *The art of René Lalique*. Warszawa: Stylissimo [in English].
7. Marcilhac, F. (2004). *René Lalique. Catalogue raisonné de l'œuvre de verre (3<sup>o</sup> éd.)*. Paris: Ed. de l'Amateur [in French].
8. Posseme, E. (2009). *Art Deco Jewelry: Modernist Masterworks and their Makers*. London: Thames&Hudson [in English].
9. Romanenkova, J., Bratus, I., Gunka, A. (2020). *Historical jewels in the museums of the world*. Agathos. 11 (1), 132-144 [in English].
10. Rose, C. (2014). *Art Nouveau Fashion*. London: V&A Publishing [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.158-180>  
УДК 75.025.4(477.43)"17/18"

**Наталія Олексіївна УРСУ,**  
доктор мистецтвознавства, професор,  
Кам'янець-Подільський національний університет  
імені Івана Огієнка,  
Кам'янець-Подільський, Україна,  
e-mail: [ursu@kpnu.edu.ua](mailto:ursu@kpnu.edu.ua),  
ORCID: 0000-0002-2660-2144

### **РЕСТАВРАЦІЙНІ ПРОЦЕСИ У МИСТЕЦЬКОМУ ЖИТТІ КАМ'ЯНЕЧЧИНИ XVIII-XIX ст.**

**Анотація.** Стаття присвячена розгляду деяких реставраційних процесів, що відбувалися у житті пам'яток архітектури, скульптури та живопису, як джерела культурного життя Кам'янеччини XVIII-XIX ст., і має на меті висвітлити реставраційну складову певних об'єктів в історичному і культурному контексті. Актуальність піднятої у статті теми демонструє, що вперше реставраційна складова мистецької спадщини Кам'янеччини XVIII-XIX ст. піддана розгляду як інформаційне джерело культурно-мистецького життя краю. У статті розглянуті конкретні приклади ревіталізаційних процесів у мистецькому житті регіону з метою привернути увагу науковців до більш глибоких досліджень цього явища. Висвітлені обрані для аналізу живописні композиції як знакова інформаційна складова процесу розвитку культури і мистецтва регіону.

Спираючись на фонди і архіви, автор подає імена видатних бенефакторів, що офірували значні кошти на реставрацію творів мистецтва на землях краю. Подаються

імена авторів архітектурних пам'яток, монументальних розписів, творів станкового живопису. Згадуються видатні діячі культури західноєвропейського мистецтва, архітектори, живописці та їх твори, що віддзеркалювали ситуацію в мистецтві і культурі краю. Аналізуються архівні джерела, що містять відомості про знахідки і реставраційні заходи щодо творів мистецтва. Констатуються активні міжнародні зв'язки представників інтелігенції регіону, що впливали на розвиток загальноєвропейських тенденцій у культурно-мистецькому середовищі Кам'яниччини. Піддані аналізу деякі реставровані об'єкти зодчества, а також малярства з зображеннями видатних представників інтелігенції на цих теренах. Особлива увага сконцентрована на прикладах портретів та їх реставрації, яка набуває аналітичної заглибленості, провадить до естетичного усвідомлення образу та починає розвиватись як самостійний напрямок у збереженні творів.

**Ключові слова:** реставрація, сакральна архітектура, мистецтво, творча спадщина, Кам'яниччина, портрет, живопис.

**Вступ.** Твори мистецтва представляють високу історичну та культурну цінність, але вони, на жаль, не вічні. Всі мистецькі об'єкти, незалежно від року їх створення та автора, мають тенденцію до старіння – з часом архітектура руйнується, картини псуються, фарби втрачають свій лоск, основа стає нееластичною. Ці недоліки не тільки видозмінюють зовнішній вигляд пам'яток, а й загрожують повною втратою ціннісних якостей об'єкта. Іноді пам'ятки зазнають актив вандалізму, подекуди пошкоджуються під час кримінальних дій – навмисного руйнування або крадіжок. Без реставрації жодні культурно-мистецькі пам'ятки вже не обходяться.

**Постановка проблеми.** Не підлягає сумнівам той факт, що реставраційні заходи є надзвичайно актуальною складовою мистецьких процесів і заслуговують на безперечну увагу дослідників. Нерідко вони є прерогативою вузької спеціалізації реставраторів-практиків і не висвітлюються належним чином. Обмаль реставраційних центрів в Україні має обмежену кількість справжніх дослідників. Водночас, гостро постає проблема збереження старовинних пам'яток на території сучасної України, де, внаслідок складної економічної ситуації, безліч об'єктів перебувають у край занедбаному стані. Завдяки ініціативам регіонального місцевого керівництва та громадських організацій, а також науковців, меценатів і реставраторів, деколи вдається попередити цілковите зникнення зразків мистецтва шляхом проведення консерваційних і реставраційних робіт. Зокрема, окремої уваги, у рамках зазначеної проблематики, заслуговують твори малярства XVIII-XIX ст.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Останнім часом вчені в регіоні все частіше піднімають проблеми збереження культурної спадщини поколінь. Так, 27 травня 2021 р. відбулась Всеукраїнська науково-практична онлайн конференція з міжнародною участю «Пам'ятки культури польської спільноти в Україні: проблеми і перспективи збереження» [3]. Збірник матеріалів конференції вміщує праці, присвячені проблемам і перспективам збереження пам'яток культури польської спільноти в Україні. Українська історико-мистецька спадщина в контексті генези європейської культури розглядається у поданих статтях комплексно, системно, хронологічно та висвітлюється у своєму стилістичному, конфесійному та регіональному розмаїтті. Питання дослідження, реставрації, збереження та

популяризації об'єктів архітектури, скульптури, живопису, графіки тощо підняті в матеріалах конференції на рівні сучасної соціально-культурної проблематики. Окреслено виключну вагомість проаналізованих пам'яток мистецтва для сучасного краєзнавства, мистецтвознавства, реставраційної справи, туристичної галузі. Заслужують на увагу розвідки А. Задорожняка, І. Западєнка, Л. Овчаренко [3], В. Фенцура, С. Шпаковського та ін. Проте, мало уваги приділяється збереженню творів малярства, адже живописні композиції художників нерідко несуть не лише естетичну насолоду та викликають інтерес як художні об'єкти, але й виступають певним джерелом, завдяки якому автор передає своєрідну інформацію про зображуване на полотні. На жаль, малярство на Кам'янецьчині дуже довгий час залишалось поза увагою науковців, мистецтвознавців та інших фахівців у царині художньої творчості. На шпальтах місцевих газет час від часу можна побачити популярні статті, переважно біографічного й загального характеру, присвячені ювілеям кам'янецьких митців. У тіні залишався великий пласт художньо-творчої діяльності поколінь художників регіону. Тому, актуальність піднятої у статті теми не викликає сумнівів, адже вперше реставраційна складова живописних полотен піддана розгляду як інформаційне джерело культурно-мистецького життя краю. Тому **мета статті** – розглянути конкретні приклади ревіталізаційних процесів у мистецькому житті регіону суто в історико-культурному контексті, привернути увагу науковців до більш глибоких досліджень цього явища, висвітлити обрані для аналізу живописні композиції як знакову інформаційну складову культури й мистецтва регіону.

Для виконання завдань розвідок використовувалися загальнонаукові та спеціальні методи дослідження:

фактологічний демонструє виявлення і опрацювання візуального іконографічного матеріалу, аналітичний представлений аналізом наукової літератури з теми.

**Виклад основного матеріалу.** Стара частина Кам'янця-Подільського об'єднує значну кількість видатних пам'яток зодчества провідних епох і нуртів, кожна з яких інкорпорує в собі безліч мистецьких об'єктів різних видів та жанрів. Безперечно, кожна пам'ятка потребує свого часу ревіталізаційних і реставраційних заходів. З історичних джерел відомо, що з 1596 р. постійними покровителями кам'янецьких братів-проповідників стають деякі представники клану Потоцьких (герб Пилява), у сім'ї яких зберігалося оповідання: скільки орден домініканців буде суттєво підтриманий родиною Потоцьких, стільки часу всі гілки родини не зазнаватимуть злиднів та нещастя. Бенефактори, представники Потоцьких, допомогли відмурувати монастир і добудувати у 1596 р. до правої від входу нави костелу невелику купольну капличку Матері Божої Розарію, де розташували відому чудесами ікону Діви Марії. Турки, після підписання Карловицького миру, у 1699 р. відступили з Кам'янця і залишили усі храми, а серед них й домініканський, у зруйнованому стані. У 1699 р., коли турки залишили Кам'янець після 27-річного панування, домініканський костел переосвятили, очистили від перебування в ньому невірних. Ця подія відбулася 25 вересня [18, с. 264]. Лише у 1737 р., майже через 40 років, костел почали реставрувати, але, коли через три роки для цього забракло грошей, на допомогу знову прийшов представник родини Потоцьких, Тереховлянський староста – Міхал Франц, який видав кошти для закінчення реставрації [16, с. 35]. М.Ф. Потоцький (рис. 1), господар у Савинцях, Яруді та інших селах, був сином Юзефа Станіслава, Київського каштеляна і Елеонори Рейувни.

Славетний бенефактор взяв шлюб з Маріанною Контською, Краківською каштелянкою, з якою мав лише двох дочок [17, с. 80].

Джерела фондів фіксують, що цей добродій пожертвував великі кошти не лише у реставрацію чи побудову окремих частин храму, але прийняв на себе обов'язок ревіталізації всього костелу до дрібних деталей. Він фундував реставраційні роботи, які проводилися під наглядом тоді ще молодого, а з часом відомого зодчого, військового інженера, коменданта Кам'янець-Подільської фортеці, Яна де Вігте.

Відреставрований костел був насичений гербовою символікою свого добродія: тимпан фронту містив ліпне рельєфне зображення героїзованого гербу родини Потоцьких (Пилява); центральною фігурою акротерія, зафіксованою ще до 1860 р., була постать Михайла Архангела, покровителя Міхала Потоцького [16, с. 37]. Ліворуч, на розі вулиці Домініканської, прибудовується двоповерховий коляторський (донаторський) будинок із трисхилим дахом для М. Потоцького, в якому цей добродій прожив кілька останніх років і помер 20 березня 1758 р. (був похований у крипті каплиці св. Домініка) [16, с. 37]. За такий внесок бенефактора у справу реставрації костелу в головній наві храму св. Миколая єпископа Міри, над турецькою казальницею (мімбаром) був розташований у спеціальній стуківій рамі великий живописний портрет Ф. М. Потоцького. Це парадний поясний портрет репрезентативного характеру, який представляє мецената, закутого у військові, але декоровані лати з оксамитовим червоним плащем. Плащ, вільно й примхливо накинутий на плечі Франца Міхала, тримається за допомогою інкрустованої фібули; на голові – майстерно укладена перука благородного сивого кольору. Глибокий погляд та

вираз обличчя більш характерні для психологічного портрету, ніж до парадного. На поясі розміщений напис із відомостями про особу; вгорі – герб роду – срібна Пилява. Відреставрований портрет невідомого автора дає повне уявлення про статус, місце у суспільстві, достаток, смаки, зайняття, характер діяльності видатного представника подільської шляхти (рис. 1).



*Рис. 1. Портрет Франца Міхала Потоцького як донатора домініканського костелу св. Миколая у Кам'янці-Подільському (кольоровий). Автор невідомий.*

Живописна діяльність на землях Кам'яниччини у XVII-XVIII ст. точилася, насамперед, у тиші монастирських келій і провадилася у певних обмежених напрямках: виконання розписів у техніках «buon fresco», «alfresco» і «secco», створення олійними і темперними фарбами вітварних композицій, образів і портретів, і дуже рідко, реставрація малярських робіт попередників.

Творчість представника XVIII ст., живописця-монументаліста, майстра станкового малярства, тринітарського ченця Йосифа Прахтля завжди викликала інтерес, адже це ще одна невивчена сторінка в історії сакрального мистецтва наших земель. Я. Хоппен посилається на єдине джерело, книжку молитов кс. І. Кжишковського, видану у Вільно у 1843 р., де є опис праць тринітарського ченця Йосифа від св. Терези на прізвище Прахтль (Прехтль) (1737-1799 рр.), що народився і здобув мистецьку освіту у Відні, у 1758 р. у Берестечку вступив до ордену тринітаріїв, помер у Браїлові у 1799 р. Збереглись згадки про його розписи у тринітарському костелі Браїлова, де він оздобив весь храм образами з позолотою, про кафедральний і тринітарський костели в Кам'янці, тринітарські храми у Берестечку і Боремлі [6, сс. 151-152]. Розписаний ним був також інтер'єр Луцького костелу Арх. Михайла та ап. Павла, освячений 1729 р. (у монастирі зберігалось до 30 робіт його пензля). У Кам'янець-Подільському кафедральному костелі чернець написав два великих образи: Пресвятої Трійці (не зберігся) та св. Йоана Непомука (знах. у фондах Кам'янець-Подільського історичного музею-заповідника: КПМЗ). Образ святого Йоана Непомука дочекався реставрації лише у 20-х рр. XXI ст.

XVII-XVIII ст. подарували нам кілька портретів відомих представників заможних родин, які вкладали гроші у покращення життя громади міста, активно сприяли побудові церков і споруд світського призначення. У сучасних мистецтвознавчих розвідках роль таких меценатів, переважно, штучно занижується. В кращому випадку побіжно згадується ім'я того чи іншого жертвувателя. Часто вони взагалі залишаються в тіні, хоча традиційно шляхетські родини виділяли великі кошти на

реставрацію, а деколи спорудження монастирських ансамблів і храмів. Отже, можна говорити про співучасть бенефакторів у процесі відбудови і створенні художньо-композиційного образу міста. Портрети відомих городян, як правило, були парадними. Ми бачимо людину в репрезентативній позі, у святковому вбранні, прикрашеному відповідним часу декором. На портретах часто розташовувався герб родини, а також сигнатура, що засвідчувала усі клейноди й титули портретованої особи. Бібліотека Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника містить у фондах багато архівних видань, серед яких журнал «Нумізматично-



*Рис. 2. Портрет Франца Міхала Потоцького.  
Знайдений на дзвіниці кафедрального костелу в Кам'янці-  
Подільському. XVIII ст.*

археологічні відомості», Краківського видання (1907 р.) із публікацією кам'янецького фотохудожника Михайла Грейма (1828-1911 рр.). Стаття присвячена цікавій знахідці, яку пощастило виявити у 1907 р. настоятелю кафедрального костелу святих апостолів Петра і Павла у Кам'янці-Подільському, ксьондзу Петру Маньковському. На останньому поверсі вежі-дзвіниці при катедрі була знайдена пачка складених стопкою живописних композицій, намальованих олійними фарбами, щільно вкритих віковим пилом. «Після знесення полотен на подвір'я костелу і примітивного очищення...мітлою, їх, частково підданих знищенню, представили спеціалісту. Оказалося, що серед кільканадцяти полотен прекрасного живопису релігійного змісту були й портрети: 1) погруддя якогось кс. домініканця, з прекрасним виразним обличчям, але лихого пензля; 2) погруддя Михайла Потоцького (рис. 2) з написом на рококовому картуші: *Illustrissimus Exellentissimus Dominus MICHAEL FRANCISCUS in Murachwa & Savince de Złoty Potok POTOCKI Kapitaneus Trembovliensis Munificentissimus FUNDATOR noster Ad multos annos vivat DEUM precamur*» [5, с. 519].

Головною перлиною знахідки став (пізніше вже реставрований Михайлом Греймом) прекрасний портрет короля Августа II в натуральну величину, у парадній позі, озброєнні, декораціях і сапфіровому плащі, підбитому горностаями; права рука короля спочиває на жезлі, що спирається на пишно різьблене крісло, нижню частину якого закриває шолом з плюмажем з чорного пір'я і військові рукавички; ліва рука впирається у стегно, а поряд, на столі – королівські регалії: корона, яблуко й електорський меч (рис. 3). Внизу на картуші напис: – *POPULI AMOR – POST ECLYPSIM SOLIS PODOLIAE SERENISSIMO SUB NOMINE AUGUSTO – CAMENECUM*

AD 1699 DIE 20 SEPTEMBR. POLINIAE – RESTITUTUM. UTINAM NUNQUAM MORI...VIVAT PATRIA. POSUIT STANISLAUS HOSIUS...Розмір полотна 270x177 см» [5, с. 520].

Далі Грейм пише про напис на портреті, який свідчить, що полотно було привезено до Кам'яця єпископом Подільської дієцезії Станіславом Хозієм між 1721 та 1732 рр. Полотно не було зареєстроване в інвентарних книгах костелу, тому, Грейм висуває припущення, що образ вірогідно розміщувалося у залі суду міської Ратуші, або в резиденції комендантів фортеці до 1793 року, часу приходу російської влади. Як реставратора,



*Рис. 3. Портрет польського короля Августа II Міцного.  
Знайдений на дзвіниці кафедрального костелу в  
Кам'яці-Подільському*

Грейма зацікавив високий художній рівень виконання портрета Августа II Міцного. Він піддає аналізу можливість атрибуції портрета і схиляється до думки, що полотно належить пензлю придворного художника династії Сасів, француза Людвіга Сильвестра (французький художник згаданий у Словнику польських художників Є. Раствацького). Судячи з тексту статті, погрудний портрет короля Августа II пензля Сильвестра Грейм має у власній колекції. Автор висуває припущення, що цей невідомий і неописаний у Раствацького портрет можна долучити до рідкісних і цінних праць Сильвестра, славетного живописця XVII ст., який перебував на той момент у Польщі.



*Рис. 4. Портрет польського короля Августа II Міцного пензля французького художника Людвіга Сильвестра. XVIII ст.*

приналежність або відношення портрета до грона творів Людвіга Сильвестра, бо аналогічні, дуже близькі до нього зображення підписані або атрибутовані як полотна з зображенням Августа II Міцного саме цього художника (рис. 4). Не виключно, що це могла бути дуже майстерно зроблена копія самого автора або художника дуже близького до нього.

Також факт знахідки живописних полотен розкриває у своїх спогадах Кам'янецький єпископ (1918-1926 рр.) П. Маньковський (1866-1933 рр.), який знав фотографа особисто під час попередньої служби настоятелем кафедрального костелу у Кам'янці з 1902 по 1911 рр. «Іншим полем організаційної діяльності було відновлення старих образів. Тут знову моїм помічником був пан Михайло Грейм, уже старець, у давніші часи – власник друкарні, а зараз ще володіючий власним, але вже занепадаючим фотографічним закладом. Водночас, він торгував антиками та образами, знався також на нумізматиці і дуже вміло розчищав і реставрував старе малярство. Велику кількість знищених і забруднених образів з костелу та цвинтарної каплиці привів у порядок, серед них також й одне велике полотно, яке серед іншого сміття було знайдено на дзвіниці. Допіру, після вмілого його очищення перед здивованими нашими очима показався прекрасний портрет Августа II у натуральну величину на повний зріст, здається пензля Лампі... Внизу розміщений був сильно знищений напис, який, однак, значною мірою нам вдалося відчитати; цей напис прославляв пам'ять повернення Кам'янця з-під влади турків під проводом Августа Міцного. Портрет колись висів у костелі над тронем єпископа...» [7, сс. 166-167]. Звичайно, говорити, що портрет міг бути пензля художника Лампі, було занадто сміливим припущенням. Перша версія

авторства, висловлена М. Греймом, є переконливішою і більш правдоподібною. Майстер художньої світлини добре знався на мистецтві живопису, про що свідчать численні фотографії живописних полотен, які дійшли до нас. Цінним джерелом можна вважати фотографічні зображення з полотен майстрів пензля, знайдені нами у фондах кабінету рисунків і гравюр Польської академії майстерності у Кракові, серед яких портрети князя Адама Чарторийського [9], Маріанни Мнішек [12], Адальберта Гумецького, Софії Ходкевич [10], короля Яна III Собеського [14], єпископа Інфляндського Юзефа Коссаковського [13], гетьмана Симона Коссаковського, Марії Слонецької, Тереховлянського старости Франца Міхала Потоцького [8], Белзького воєводи Теодора Потоцького [15], гетьмана коронного Вацлава Жевуського [8] та ін. Ці портрети – яскраве свідцтво життя поколінь донаторів, що щедро жертвували власні кошти на добродійність, а також дає уяву про їх смаки, статус у суспільстві та інші характеристики. Як правило, портрети бенефакторів висіли у храмах, які вони фундували. Так, портрети Стефана і Катерини Гумецьких, розташовані в костелі св. Миколая єпископа Міри, свідчать про досить вагому добродійну допомогу [1, с. 237а]. Родина Гумецьких і надалі підтримувала ченців. Син воєводи, коронний стольник Ігнатій Гумецький, побудував шпиталь при костелі і призначив фондуш на утримання кляштору [17, с. 228].

Поділля, зокрема Кам'янецьчина, викликали впродовж століть жваве зацікавлення в іноземних митців. Багато закордонних архітекторів, скульпторів, живописців залишили свій слід на Поділлі в середині й наприкінці ХІХ ст. Подільська природа, краєвиди приваблювали мандруючих художників. У цей час особливо цінували митців-професіоналів з Італії. На запрошення католицького

духовенства італійський митець Джованні Сампіні приїхав до Кам'янець-Подільського і упродовж 1853-1869 рр. розписав склепіння південної каплиці Непорочного зачаття Пресвятої Діви Марії кафедрального костелу св. апостолів Петра і Павла у техніці темперного живопису. Це були копії італійських майстрів Високого Відродження (XVI ст.). У спогадах А. Ролле [17, с. 215] і кам'янецького єпископа Петра Маньковського акцентується увага, що саме розписи склепіння були виконані Джованні Сампіні за мотивами видатного італійського митця Гвідо Рені. На стінах сюжетні композиції, запозичені у Корреджо (Антоніо Аллегрі). В стуккових, делікатно позолочених різьблених рамах, розмістилися образи Благовіщення та Різдва Христового [7, сс. 156, 166]. Фрески, які збереглися до наших часів, вирізняються впевненим рисунком динамічною композицією. В ніші зі східного боку розміщувалася велика статуя Лурдської Богоматері. Ці розписи збереглися до теперішнього часу і були реставровані. Сампіні на Поділлі був відомий також як портретист, який виконував на замовлення портрети заможних городян і місцевої шляхти, акцентуючи увагу на розмаїтому багатому одязі, майстерно передаючи фактуру матеріалів і коштовностей.

Деякі іноземні художники назавжди пов'язували своє життя з Поділлям. Наприклад, портретист італієць Матео Бачеллі (1769-1850) двадцять років прожив у Чорному Острові, де й помер [2, с. 4].

Великий інтерес до української тематики виявляли польські митці А. Гротгер, П. Гурський. Довгий час перебував і малював у регіоні, у Великих Чорнокозинцях, польський художник Юліуш Коссак (1824-1899 рр.) – майстерний аквареліст. Він із захопленням відтворював батальні історико-жанрові сцени з зображенням коней, пейзажі тощо. На Поділлі художник побував ще в с. Лишки,

де зробив малюнок для рельєфу кінного манежу. Відомим польським художником, який жив і працював на Кам'янецьчині був Леон Вичулковський (1852-1936 рр.). Живописець і графік, Вичулковський увійшов в історію польського й українського мистецтва. Він народився на Підляшші. Освіту отримав в художній школі у Варшаві, працював під керівництвом Яна Матейка. У 1895 р. став професором школи красних мистецтв у Кракові. Пейзажі та побутові картини, писані Вичулковським на українські мотиви, посідають чільне місце у його доробку. Це «Оранка на Україні», «Селяни», портрети селян із села Лишки у характерному для регіону вбранні. Ці портрети – свідоцтво побуту, різних сторін повсякденного та святкового життя звичайних мешканців села.

Дружні зв'язки Вичулковського з художником-ченцем, братом Альбертом, Адамом Хмельовським (1845-1916 рр.), які почалися в 60-х рр. ХІХ ст. в Академії мистецтв у Мюнхені та продовжилися на Поділлі, теж давали вагомі плоди і впливали на формування культурного життя краю. У 1876 р. Хмельовський видав невеликий трактат «Про суть мистецтва», в якому зазначає, що «...суть мистецтва – це душа, яка проявляє себе в стилі» [4, с. 17]. Видатний польський художник Станіслав Жуковський, проставлений живописними пейзажами на весь світ, у Кам'янці намалював кілька портретів, серед яких зберігся портрет кам'янецького каноніка, прекрасно написаний на полотні. З цього портрету можна почерпнути відомості про священицьке життя в регіоні. Канонік зображений у холодній гамі; він вдягнений у білу комжу, яку отці надягають для відправлення таїнства сповіді, тримає в руках брев'ярію. Комжа, дорога на вигляд, тонкої роботи, прикрашена витонченим прозорим мереживом, свідчить про дар багатих офіродавців. Шляхетність образу

підкреслена вдумливим поглядом священника і красивими доглянутими руками з тонкими пальцями. Портрет реставрований у наші часи і зберігається у фондах Кам'янець-Подільського державного історичного музею-заповідника.

**Висновки.** Декілька згаданих прізвищ відомих у світі митців констатують значний рівень інтересу до краю, а також виразно свідчать, що Кам'яничина знаходилась у вирі мистецьких подій, вбираючи досвід кращих закордонних художніх осередків. Європейські зв'язки були результативними і корисними як для українських митців, що засвоювали нові віяння у мистецтві, так і для іноземних художників, які відвідували Україну. Новий художній досвід малярства та його реставрації поєднувався з місцевим колоритом, що створювало благодатну основу для подальшого розвитку мистецтва.

Серед подільських добродичів, які запрошували відомих художників, слід відзначити портретованих із родин Потоцьких, Гумецьких та Грохольських. Про безкорисні й жертовні внески свідчать їх великі портрети (деякі з них збереглися дотепер і благополучно реставровані), що, як правило, займали у храмах гідне місце, призначене бенефакторам. Герби та символічні знаки шляхетних духом родин закарбовані у стуконих оздобленнях, розписах, різьбленні, у вівтарних композиціях храмів на даний момент в більшості реставровані. Таким чином, можна констатувати, що у XVIII-XIX ст., які стали переломними для українського мистецтва в цілому, реставрація пам'яток архітектури, скульптури, портретного живопису набуває аналітичної заглибленості, провадить до естетичного усвідомлення образу та починає розвиватись як самостійний напрямок у збереженні творів. Особливо це простежується у реставрації портретів, що сприяло

художньому та емоційному збагаченню у царині збереження мистецької спадщини. Розширився діапазон ревіталізації портретного живопису: від парадного до психологічного (інтимного), від погруддя – до портрету на повний зріст, від одноосібного – до подвійного й групового портрету. Реставраційні заходи набували професіоналізму, підкреслювалася інтелігентність портретованих осіб, вишуканий добір засобів та відновлення кольорової гами аналізованих портретів, свідчить, насамперед, про високий рівень духовності, культури, шляхетності, що панували на цих теренах упродовж XVIII-XIX ст. Реставраційна практика в регіоні викристалізовувалася поетапно, формуючись відповідно до суспільних соціально-культурних змін, що знайшли відображення у відновлених образах зображуваних осіб. Подальші дослідження у цій галузі будуть пов'язані з пошуками нової інформації про розвиток реставраційної діяльності в регіоні.

### **Список використаної літератури:**

1. Кам'янець-Подільський державний міський архів (далі – КПДМА). Ф. 685. Римсько-католицька духовна консисторія. Оп. 4, спр. № 21, 1823.
2. Осетрова Г.О. Поділля пензлем іноземців. Прапор жовтня, 1989. 9 вересня. С. 4.
3. Пам'ятки культури польської спільноти в Україні: проблеми і перспективи збереження: матеріали всеукр. наук.-практ. онлайн конференції з міжнародною участю, м. Кам'янець-Подільський, 27 травня 2021 р. [Редкол.: В. Фенцур (гол. ред.) та ін.]. Кам'янець-Подільський: ТОВ «Друкарня «Рута», 2021. 138 с.
4. Філіповіч А. Покровитель милосердя. Святий брат Альберт, Адам Хмельовський. Краків: Благ. товариство ім. брата Альберта, 2009. 50 с.

5. Greim M. Portrety Michała Potockiego i Króla Augusta II w Kamieńcu Podolskim (Pamiętka traktatu karłowickiego 1699 r.). Wiadomości numizmatyczno-archeologiczne. Kraków, 1907. T. 5. S. 519-522.
6. Hoppen J. Malarz Jan Prechtl – brat Józef od Św. Teresy. Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki i nauk w Wilnie. Wilno, 1938/39. T. III. S. 150-155.
7. Mańkowski P. Bp. Pamiętniki. Warszawa: Wydawnictwo DIG, 2002 r. 464 s.
8. Polska Akademia Umiejętności (дали – PAU). FD [nr nieznany]. Greim M. Wacław Żewuski, Hetman Koronny.
9. PAU – FD [nr nieznany]. Greim M. Michał Potocki. Starosta Terebowlański.
10. PAU – FD [nr nieznany]. Greim M. Portret Adama Czartoryskiego.
11. PAU – FD [nr nieznany]. Greim M. Portret Zofii Chodkiewicz z książąt Radziwiłłow.
12. PAU – FD [nr nieznany]. Greim M. Portret Marianny Mniszek 3.VII.78.
13. PAU – FD [nr nieznany]. Greim M. Portret-popiersie Juzefa Kossakowskiego, biskupa Infladzkiego.
14. PAU – FD [nr nieznany]. Greim M. Portret Jana III.
15. PAU – FD [nr nieznany]. Greim M. Teodor Potocki. Wojewoda Bełzki.
16. Prusiewicz A. Kamieniec-Podolski. Szkic historyczny. Wilno, 1915. 106 s.
17. Rolle J. (Dr. Antoni J.) Zameczki podolskie na kresach multańskich. Warszawa, 1880. T. 2. 290 s.
18. Wołyński (M. J. Giżycki). Wykaz klasztorów Dominikańskich prowincji Ruskiej. Kraków, 1923. T. 2. 278 s.

**Natalia O. URSU,**  
DSc in Arts, Professor,  
Kamianets-Podilskyi National Ivan Ohiienko University,  
Kamianets-Podilskyi, Ukraine,  
e-mail: [ursu@kpnu.edu.ua](mailto:ursu@kpnu.edu.ua),  
ORCID: 0000-0002-2660-2144

## **RESTORATION PROCESSES IN THE ART LIFE OF KAMYANETS REGION 18<sup>th</sup> -19<sup>th</sup> CENTURIES**

**Abstract.** The article is devoted to the consideration of some restoration processes that took place in the life of monuments of architecture, sculpture, and painting, as the source of the cultural life of Kamyanets region of the 18-19 centuries and aims to highlight the restoration component of certain objects in a historical and cultural context. The relevance of the topic raised in the article demonstrates that for the first time the restoration component of the artistic heritage of Kamyanechchyna of the 18<sup>th</sup>-19<sup>th</sup> centuries considered as an informational source of cultural and artistic life of the region. The article examines specific examples of revitalization processes in the artistic life of the region to draw the attention of scientists to more in-depth studies of this phenomenon. The pictorial compositions selected for analysis are highlighted as a significant informational component of the process of formation of culture and art of the region.

Based on funds and archives, the names of prominent benefactors who offered significant funds for the restoration of works of art on the lands of the region are presented. The names of the authors of architectural monuments, monumental paintings, works of easel painting are given. Prominent cultural figures of Western European art, architects, painters, and their works that reflected the situation in the art and culture of the

region are mentioned. Archival sources containing information about finds and restoration measures for works of art are analyzed. Active international connections of representatives of the intelligentsia of the region are noted, which influenced the development of pan-European trends in the cultural and artistic environment of Kamyanechchyna. Some restored objects of architecture, as well as paintings with images of prominent representatives of the intelligentsia in these areas, were analyzed. Special attention is focused on examples of portraits and their restoration, which acquires analytical depth, leads to aesthetic awareness of the image, and begins to develop as an independent direction in the preservation of works.

**Key words:** restoration, sacred architecture, art, creative heritage, Kamyanechchyna (Kamyanets region), portrait, painting.

#### References:

1. Kamyanets'-Podilskyy derzhavnyy miskyy arkhiv (dali – KPDMA). F. 685. Ryms'ko-katolyts'ka dukhovna konsystoriya. (1823) [Kamianets-Podilskiy State City Archive (hereinafter – KPDMA). F. 685. Roman Catholic spiritual consistory.] Op. 4, reference No. 21 [in Ukrainian].
2. Osetrova, G. (1989) Podillya penzlem inozemtsiv. [The brush of foreigners] Flag October 1989. September 9, 4 [in Ukrainian].
3. Pamyatky kultury polskoyi spilnoty v Ukrayiny: problemy i perspektyvy zberezheniya: materialy vseukr. nauk.-prakt. onlayn konferentsiyi z mizhnarodnoyu uchastyu, m. Kam"yanets'-Podil's'kyy (2021) [Monuments of the culture of the Polish community in Ukraine: problems and prospects of preservation: materials of the All-Ukraine science and practice online conference with international participation, Kamyanets-Podilskiy,] May 27, 2021 / [edited by: V.V. Fentsur (chief

editor) and others]. Kamianets-Podilskyi: Ruta Printing House LLC [in Ukrainian].

4. Filipovich, A. (2009). Pokrovytel myloserdya. Svyatyy brat Albert, Adam Khmyelovsky. [Patron of mercy. Saint Brother Albert, Adam Khmielovsky]. Krakow: Blag. Society named after brother Albert [in Ukrainian].

5. Greim, M. (1907). Portrety Michała Potockiego i Króla Augusta II w Kamieńcu Podolskim (Pamiętka traktatu karłowickiego 1699 r.) [Portraits of Michał Potocki and King Augustus II in Kamyanets Podolski (Souvenir of the Karłowice Treaty of 1699)]. Numismatic and archaeological news. Kraków, 5, 519-522 [in Polish].

6. Hoppen, J. (1938/39). Malarz Jan Prechtel – brat Józef od Św. Teresy. Prace i Materiały Sprawozdawcze Sekcji Historii Sztuki i nauk w Wilnie [Painter Jan Prechtel – Brother Józef of St. Teresa. Works and Reporting Materials of the Section of the History of Art and Sciences in Vilnius.] Vilnius, III, 150-155 [in Polish].

7. Mańkowski, P. (2002). Bp. Pamiętniki [Bishop Memoirs.] Warsaw: Wydawnictwo DIG [in Polish].

8. Polska Akademia Umiejętności (dali – PAU). FD [nr nieznany]. Greim M. Waclaw Żewuski, Hetman Koronny. [Polish Academy of Arts and Sciences (PAU). FD [number unknown]. Greim M. Waclaw Żewuski, Hetman of the Crown.] [in Polish].

9. PAU – FD [nr nieznany]. Greim M. Michał Potocki. Starosta Terebowlański. [PAU – FD [number unknown]. Greim M. Michael Potocki. Village elder of Terebowlany [in Polish].

10. PAU – FD [nr nieznany]. Greim M. Portret Adama Czartoryskiego [PAU – FD [number unknown]. Greim M. Portrait of Adam Czartoryski] [in Polish].

11. PAU – FD [nr nieznany]. Greim M. Portret Zofii Chodkiewicz z książąt Radziwiłłow. [PAU – FD [number

unknown]. Greim M. Portrait of Sofia Chodkiewicz from the Radziwill family [in Polish].

12. PAU – FD [nr nieznany]. Greim M. Portret Marianny Mniszek 3.VII.78. [ PAU – FD [number unknown]. Greim M. Portrait of Marianna Mniszek 3, VII, 78] [in Polish].

13. PAU – FD [nr nieznany]. Greim M. Portret-popiersie Juzefa Kossakowskiego, biskupa Infladzkiego. [PAU – FD [number unknown]. Greim M. Portrait-bust of Jufef Kossakowski, bishop of Infladz] [in Polish].

14. PAU – FD [nr nieznany]. Greim M. Portret Jana III. [ PAU – FD [number unknown]. Greim M. Portrait of Jan III] [in Polish].

15. PAU – FD [nr nieznany]. Greim M. Teodor Potocki. Wojewoda Bełzki. [ PAU – FD [no. unknown]. Greim M. Teodor Potocki. Voivode of Belzka] [in Polish].

16. Prusiewicz, A. (1915). Kamieniec-Podolski. Szkic historyczny [Kamieniec-Podolski. Historical sketch.] Vilnius, 106 [in Polish].

17. Rolle, J. (Dr. Antoni J.) (1880). Zameczki podolskie na kresach multańskich. [Zameczki podolskie na kresach multańskich.] Warszawa, 2, 290 [in Polish].

18. Wołyniak, (M. J. Giżycki) (1923). Wykaz klasztorów Dominikańskich prowincji Ruskiej [List of Dominican monasteries in the Russian province]. Kraków, 2, 278 [in Polish].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.181-196>  
УДК 7.012

**Анастасія Віталіївна ВАРИВОНЧИК,**

доктор мистецтвознавства, доцент,

Київський національний університет культури і мистецтв,  
Київ, Україна,

e-mail: [varivonchik@ukr.net](mailto:varivonchik@ukr.net),

ORCID: 0000-0002-4455-1109

## **ТЕНДЕНЦІЇ ТА ПЕРСПЕКТИВИ УНІВЕРСАЛЬНОГО ДИЗАЙНУ ДЛЯ ОСІБ З ІНВАЛІДНІСТЮ ТА МАЛОМОБІЛЬНИХ ГРУП НАСЕЛЕННЯ**

**Анотація.** Сучасні тенденції та перспективи зарубіжної та української технічної та художньо-проектної діяльності зумовлені розвитком матеріальної та духовної культури суспільства, прогресом у науці та технологіях. Мета цієї статті – проаналізувати соціальні та культурологічні аспекти концептуальної сутності засад універсального дизайну, визначити його тенденції та перспективи для осіб з інвалідністю та маломобільних груп населення в Україні. Методологія даного дослідження включає методи вивчення, узагальнення, аналізу та синтезу, що виконуються за допомогою логічного та абстрактного мислення. Універсальний дизайн розглядається у контексті соціальних та культурологічних питань. З'ясовано тенденції та перспективи універсального дизайну. Міждисциплінарне комплексне дослідження відповідає логіці наукового пошуку і є сферою взаємодії соціології, культурології, а також архітектури, містобудування та ін. Встановлено, що універсальний дизайн є загальнокультурним фактором, який здійснює вплив на

соціокультурне існування, життєдіяльність та працездатність людини. Для усвідомлення соціально-інноваційних процесів використано науковий апарат та логіка художньо-творчого мислення. За допомогою універсального проектування та дизайну в соціокультурному просторі формуються нові норми та критерії, розширюються можливості для повноцінного існування особистості у суспільстві, поєднуючи безбар'єрність, доступність, зручність, інформативність, безпеку. Підкреслено соціокультурне спрямування України на загальноєвропейські цінності та стандарти при вирішенні глобальних проблем людства. Поява та розвиток нового напрямку в дизайні, соціальне, економічне та культурологічне значення універсального дизайну потребують наукового теоретичного осмислення, що визначає актуальність дослідження.

**Ключові слова:** універсальний дизайн, безбар'єрний простір, безбар'єрність, доступність, безпека.

**Вступ.** Сучасні тенденції та перспективи зарубіжної та української технічної та художньо-проектної діяльності зумовлені розвитком матеріальної та духовної культури суспільства, прогресом у науці та технологіях. Психологічний комфорт суспільства та естетичне сприйняття навколишнього середовища залежить від багатьох факторів, в тому числі від індивідуальних потреб і запитів кожної особистості. Забезпечення життєдіяльності усіх груп населення в Україні базується на Конституції, законах України та основних міжнародних правових актах, які враховують надання допоміжних технічних можливостей особам з інвалідністю та іншим маломобільним групам населення для здійснення всіх прав

людини і основоположних свобод, регулюючи проектування, будівництво, капітальний ремонт, реконструкцію, реставрацію, переоснащення існуючих громадських та житлових будівель і споруд [10].

**Постановка проблеми.** Завдяки застосуванню та виконанню законодавчих та нормативних документів із питань формування необхідних умов для життєдіяльності осіб з інвалідністю та інших маломобільних груп населення створюється доступне середовище, що відповідає головним принципам універсального дизайну [6]. Створення безбар'єрного, доступного середовища для осіб з інвалідністю та маломобільних груп населення в Україні вимагає істотних змін у підходах до подолання фізичних та інституційних бар'єрів, а також удосконалення системи вищої освіти з питань підготовки фахівців шляхом закріплення стратегії універсального дизайну.

**Аналіз останніх досліджень та публікацій.** Вагомий внесок у розвиток універсального дизайну та впровадження його принципів зробив архітектор, дизайнер Ronald Mace [2]. Створення максимально зручних і безпечних просторів, враховуючи головні принципи універсального дизайну, ґрунтовно розглянуто у навчально-методичному посібнику «Доступність та універсальний дизайн», за підтримки Канадської агенції з міжнародного розвитку (CIDA) в ході реалізації канадсько-українського проекту «Інклюзивна освіта для дітей з особливими потребами в Україні». У цьому посібнику викладено вітчизняні та міжнародні нормативні документи щодо універсального дизайну та доступності середовища. Аналізуючи джерельну базу, треба зазначити відсутність комплексних досліджень у галузі універсального дизайну міського середовища, його соціально-орієнтованої інфраструктури, включаючи

історію його становлення та етапи розвитку, що підтверджує актуальність цього дослідження.

Тому **мета** дослідження – частково заповнити лакуну в галузі універсального дизайну.

**Виклад основного матеріалу.** Універсальний дизайн предметно-просторового середовища міста як напрям проектно-мистецької діяльності склався відносно нещодавно. Цей феномен, що виник на стику дизайну, архітектури та містобудування, ще недостатньо осмислений теоретиками дизайну, архітекторами та мистецтвознавцями. Відсутність наукових праць, які комплексно охоплюють питання історії та теорії універсального дизайну міського середовища, що розкривають його специфіку, тимчасові та предметні межі, основні етапи розвитку актуалізує спрямованість дослідження та потребує всебічного аналізу й досвіду практичного застосування, відповідно до Національної стратегії із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 р. та нормативними документами, прийнятими від 14 квітня 2021 р. [4].

Перший об'єкт, спроектований та побудований із урахуванням потреб людей із обмеженими можливостями, будинок архітектора Френка Ллойда Райта (Frank Lloyd Wright) 1952 р., звернув увагу суспільства до питань інвалідності та наголосив на важливості забезпечення доступності та універсальності предметів, об'єктів, товарів, послуг, інформації для людей з обмеженими можливостями. В 1956 р. у Гарвардському університеті була проведена конференція з міського дизайну під керівництвом Хосе Луїса Серта, результатом якої стало введення освітніх програм з міського дизайну в Гарвардському університеті та Університеті Пенсильванії. Ці програми торкалися питань універсального дизайну та

мали всесвітній вплив. У результаті, у Ліверпульському університеті та Школі витончених мистецтв у Парижі були започатковані програми з цього напрямку [12, р. 21]. Пізніше, у різних країнах світу, при співпраці Економічної та соціальної комісії ООН, Дитячого фонду ООН (ЮНІСЕФ) та інших організацій почали розробляти посібники з проектування, здійснювати проекти та заходи для інтеграції людей з обмеженими можливостями у суспільство, заснованих на принципах універсального дизайну [9].

Універсальне проектування і дизайн спрямовані на створення середовищ, товарів, технологій, комунікацій та доступних послуг для загального користування, зосереджені на споживачах, сприяють встановленню незалежного і повноцінного життя для всіх громадян, включаючи людей з інвалідністю. Універсальне проектування і дизайн здатні створити комфортне середовище та залучити широкі верстви населення до участі у робочих процесах та житлового, транспортного і технологічного розвитку суспільства, завдяки, в першу чергу, безбар'єрному проектуванню та будівництву громадських будівель, приватних житлових приміщень, пішохідних вулиць, парків оснащених багатопредметними гарнітурами вуличних меблів з системами візуальних, слухових сигнальних комунікацій для забезпечення у повному обсязі вимог доступності, зручності, інформативності і безпеки [5]. Для опису зусиль щодо усунення фізичних бар'єрів із «створеного середовища» для людей із інвалідністю у 1950-х роках уперше був використаний термін «безбар'єрний дизайн» [14].

Безбар'єрність розуміється як можливість отримати доступ до продуктів, пристроїв, послуг чи середовищ без перешкод та обмежень всім громадянам, які потребують

особливих умов: інваліди у кріслах-візках; інваліди з частковою чи повною втратою зору чи слуху; люди, що переміщуються за допомогою ходунків; люди, можливості яких обмежені тимчасово (переломи та інші серйозні травми); люди зі зниженими когнітивними та ментальними здібностями; діти віком до 7 років; мами з дітьми у візках; жінки на пізніх термінах вагітності та люди похилого віку та ін.

Конвенція про права інвалідів, де підкреслена роль універсального дизайну у підвищенні доступності середовища та забезпеченні повної інтеграції і участі людей з обмеженими можливостями у житті суспільства, містить заклик до розробки та введення в дію мінімальних стандартів та керівних принципів щодо доступності об'єктів та послуг, наданих або відкритих для населення.

Комітет із прав інвалідів, створений для спостереження за здійсненням Конвенції, приділяє пріоритетну увагу питанню доступності, визначивши його правову основу, визнавши бар'єри, що перешкоджають участі інвалідів однією з форм дискримінації [10]. Незважаючи на прийняті закони та директиви, інваліди, як і раніше, стикаються з величезною кількістю технічних та середових бар'єрів, що обмежують їхню повну та рівноправну участь у житті суспільства.

Зараз теоретичні основи універсального дизайну активно розвиваються у зв'язку з підвищеним інтересом світової спільноти до цих питань. Розглядаючи просторово-предметне середовище життєдіяльності людини як цілісну структуру зовнішнього та внутрішнього простору, проектування безбар'єрного середовища може бути здійснено всередині будівель, у безпосередній до них близькості, на прибудинкових територіях, у місцях громадського використання, в зонах відпочинку, біля

об'єктів транспортної інфраструктури та ін. Функціональна, внутрішня, зовнішня та естетична цілісність підвищує практичність та легкість освоєння дизайн-проекту для всіх категорій споживачів. Умовами здійснення такого проекту є його відповідність головним принципам універсальності. Якщо дизайн-проект вигідний і привабливий для всіх користувачів та положення про конфіденційність, безпеку, захист – для всіх однаково доступні, то цей дизайн відповідає принципу рівноправного використання. Принцип гнучкості – враховує широкий спектр індивідуальних уподобань та здібностей, забезпечуючи вибір методів використання (правою або лівою рукою) та темпу роботи. Просте та інтуїтивно зрозуміле використання об'єкта дизайну, незалежно від досвіду, знань, мовних навичок або поточного рівня концентрації, виключає складності та відповідає очікуванням користувача. Небезпека та негативні наслідки випадкових чи ненавмисних дій мінімізуються завдяки своєчасно отриманій необхідній інформації, незалежно від умов навколишнього середовища або сенсорних здібностей користувача. При цьому найбільш використовувані елементи – доступні, небезпечні – виключені, ізольовані або екрановані, фізичні зусилля та стомлюваність споживача мінімізовані. До небезпечних елементів, що потребують модифікацій, відносять: вуличні меблі, дорожні знаки, плани вулиць, покажчики, стовпчики, дерева, рослини, навіси магазинів, рекламні вивіски тощо, що розміщені з порушенням державних будівельних норм України. Об'єкт дизайну буде ефективним і зручним у використанні, якщо його аффорданс (здатність об'єкта виконувати певну функцію завдяки своїм фізичним характеристикам) відповідає виконуваній ним функції. Одним із загальних принципів Конвенції про права інвалідів є концепція

доступності [10, стаття 3]. Доступність об'єкта повинна включати: доступність послуг, архітектурну та інформаційну доступність. У статті 9 Конвенції про права інвалідів говориться про відповідальність уряду «забезпечити людям з обмеженими можливостями доступ до фізичного середовища, транспорту, інформації та комунікацій..., а також до інших засобів і послуг, відкритих або наданих для населення, як у місті, так і в сільській місцевості» [10, стаття 9]. Принцип доступності забезпечує відповідний розмір та простір для досяжності, маніпулювання та використання незалежно від розміру тіла, рухливості користувача. Отже, доступному дизайну властиві: помітність, зручність використання, простота та запобігливість, яка передбачає, що у розробці зведено до мінімуму можливість появи помилки та її наслідки. Зазвичай доступні простори та об'єкти позначають міжнародним символом доступності. Символ є фігурою інваліда-візочника у квадратній рамці. У 2015 р. лише 4 % усіх архітектурних споруд в Україні були доступними. Декілька об'єктів відповідали головним принципам універсального дизайну [7].

Новою тенденцією у розвитку комфортного міського середовища ХХІ ст. можна назвати появу функціональних, іноваційних, технічних рішень, які мають інтерактивність та певний рівень інтелекту дизайн-просторів. Дизайн та ергономічне проектування цих середовищ мікрорівня організуються відмінними від традиційних архітектурних проектних і технічних засобів. В основі побудови таких дизайн-просторів лежить основний принцип формоутворення в постіндустріальному дизайні, який ставить в основу людський фактор. Прикладом слугує термінал «D» міжнародного аеропорту «Бориспіль» (Київ). Для зручності пасажирів із обмеженими можливостями

встановлені ескалатори, ліфти, травелатори, є спецмашина-амбуліфт; за необхідності – здійснюється персональний супровід персоналом аеропорту «Бориспіль», що пройшов спеціальне навчання. В громадських зонах терміналу «D» розташовані телефони, що встановлені на висоті 80 см від рівня підлоги, функціонують універсальні кабінки туалетів. Також відповідають принципам універсального дизайну: місця паркування автомобілів, пішохідні переходи, автоматичні розсувні двері, стійкі паспортного контролю та авіадовідки [6].

Сформовані комфортні, інтелектуальні дизайн-простори за рівнем своєї цілісності починають стирати межу між внутрішнім та зовнішнім простором. Це перший крок українського суспільства до безбар'єрного дизайну – до універсальної концепції, яка усуває перешкоди у просторі. Універсальний дизайн пов'язує аспект безбар'єрного дизайну з аспектами створення цінності, які можуть стати рушійною силою у покращенні соціальних показників середовища.

Про соціально-орієнтовану інфраструктуру, побудовану таким чином, щоб кожна людина могла повною мірою отримувати всі послуги та користуватися всіма благами, незалежно від своїх фізичних можливостей опікується Міністерство соціальної політики України. З ініціативи першої леді України Олени Зеленської, Національна стратегія зі створення безбар'єрного простору в Україні визначила «нові стандарти доступності та інклюзії, імплементуючи їх у державну політику». У рамках цієї діяльності та враховуючи принципи універсального дизайну у партнерстві з громадською спільнотою Всеукраїнське громадське об'єднання «Національна Асамблея людей з інвалідністю України», за фінансової підтримки Фонду соціального захисту осіб з інвалідністю

розроблені особливі вимоги до середовища життєдіяльності маломобільних груп населення, що стосуються житлових будівель і приміщень, зон обслуговування відвідувачів у громадських будівлях, робочих місць, які включені до державних будівельних норм України.

Визнаючи, що світоглядні бар'єри можуть призвести до архітектурних бар'єрів, розроблено та працює сайт «Довідник безбар'єрності», як освітня програма підвищення обізнаності та розроблені навчальні матеріали канадсько-українського проекту «Інклюзивна освіта для дітей з особливими потребами в Україні», що містять основні посібники з питань створення безбар'єрного архітектурного середовища [1]. Впровадження розроблених програм у життя, проведення практикумів та семінарів з універсального дизайну, покликаних допомогти професіоналам у галузі проектування та будівництва доступного середовища, та виконання будівельних норм України дозволять впровадити принципи безбар'єрності в проектування, будівництво, капітальний ремонт, реконструкцію, реставрацію, переоснащення існуючих споруд, житлових та громадських будівель, щоб філософія універсального дизайну розвивалася доки доступне середовище не стане реальністю для кожного.

### **Список використаної літератури:**

1. Азін В., Байда Л., Грибальський Я., Красюкова-Еннс О. Доступність та універсальний дизайн: навч.-метод. посіб. URL:[https://ud.org.ua/images/pdf/Dostupnist\\_ta\\_universalniy\\_dizayn.pdf](https://ud.org.ua/images/pdf/Dostupnist_ta_universalniy_dizayn.pdf)
2. Байда Л., Красюкова-Еннс О., Буров С., Азін В., Грибальський Я., Найда Ю. Інвалідність та суспільство: навчально-методичний посібник.

URL:

[https://ud.org.ua/images/pdf/Invalidnist\\_ta\\_suspilstvo.pdf](https://ud.org.ua/images/pdf/Invalidnist_ta_suspilstvo.pdf)

3. Доступність до об'єктів житлового та громадського призначення для людей з інвалідністю. Метод. посіб. Вид. 5.

URL:

[https://ud.org.ua/images/pdf/Dostupnist\\_do\\_objektiv.pdf](https://ud.org.ua/images/pdf/Dostupnist_do_objektiv.pdf)

4. Закон України «Про внесення змін до Закону України «Про регулювання містобудівної діяльності» щодо посилення захисту осіб з інвалідністю та інших маломобільних груп населення при здійсненні містобудівної діяльності». Відомості Верховної Ради України (ВВР), № 34, 2020, ст. 237.

5. Зубченко С., Каплан Ю., Тищенко Ю. Створення безбар'єрного середовища та соціальна інклюзія: світовий досвід для України: аналіт. доп. Київ: НІСД, 2020. 24 с.

6. Експертно-інформаційний центр з універсального дизайну в Україні. URL: <https://ud.org.ua/prikladi/239-dp-mizhnarodnij-aeroport-borispil-terminal-d>

7. Лидвелл У., Холден К., Батлер Д. Універсальні принципи дизайну.

URL:

[https://vk.com/doc114556091\\_442186399?hash=mn8vDMC6QwJozHSroPSjN1A0bsKfCmHpuzACOOsszDH](https://vk.com/doc114556091_442186399?hash=mn8vDMC6QwJozHSroPSjN1A0bsKfCmHpuzACOOsszDH)

8. Національна стратегія із створення безбар'єрного простору в Україні на період до 2030 року та нормативними документами, прийнятим від 14 квітня 2021 р.

URL: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/366-2021-%D1%80#n640>

9. Універсальний Дизайн: практичні поради для кожного.

URL:

[https://issuu.com/undpukraine/docs/unidesign\\_block\\_v11/4](https://issuu.com/undpukraine/docs/unidesign_block_v11/4)

10. Convention on the Rights of Persons with Disabilities.  
URL:

<https://www.un.org/development/desa/disabilities/convention-on-the-rights-of-persons-with-disabilities.html#menu-header-menu>

11. Designing the 21st Century. Ed. by Charlotte and Peter Fiell. Köln: Taschen, 2001. 576 p.

12. Lang J. Urban design. A typology of rocedures and products

URL:

[https://www.academia.edu/26716540/Jong\\_Lapng\\_A\\_typology\\_of\\_Procedures](https://www.academia.edu/26716540/Jong_Lapng_A_typology_of_Procedures).

13. The Screen Media Reader. Culture, theory, practice. Edited by S. Monteiro. Bloomsbury Academic. 2017. 465 s.

14. Universal Design Project.

URL:

<https://media.lanecce.edu/users/howardc/PTA103/103UniDesign2/103UniDesign25.html>

**ANASTASIIA V. VARYVONCHYK**

DSc in Arts, Associate Professor,  
Kyiv National University of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine,  
e-mail: varivonchik@ukr.net,  
ORCID: 0000-0002-4455-1109

**TRENDS AND PERSPECTIVES OF UNIVERSAL  
DESIGN FOR CASES OF DISABILITY AND LOW  
MOBILE POPULATION GROUPS**

**Abstract.** Modern trends and prospects of foreign and Ukrainian technical and artistic design activities are determined by the development of material and spiritual culture of society,

progress in science and technology. The purpose of the article is to analyze the social and cultural aspects of the conceptual essence of the principles of universal design, to determine its trends and prospects for persons with disabilities and low-mobility population groups in Ukraine. The research methodology includes the methods of study, generalization, analysis and synthesis performed with the help of logical and abstract thinking. Universal design is considered in the field of social and cultural problems. The trends and perspectives of universal design have been clarified. Interdisciplinary complex research corresponds to the logic of scientific research and is the sphere of interaction of sociology, cultural studies, architecture, construction, etc. It has been established that universal design is a general cultural factor that has an impact on socio-cultural existence, life and work capacity of a person. Scientific apparatus and the logic of artistic thinking were used to understand social and innovative processes. With the help of universal planning and design in the socio-cultural space, new norms and criteria are formed, opportunities for the full existence of an individual in society are expanded, combining barrier-free, accessibility, convenience, informativeness, safety. The socio-cultural orientation of Ukraine towards common European values and standards in solving the global problems of humanity is emphasized. The emergence of that development of the new directly in design, social, economic and cultural significance of universal design will require scientific theoretical understanding, which indicates the relevance of the research.

**Key words:** universal design, barrier-free space, barrier-free, accessibility, safety.

**References:**

1. Azin, V., Baida, L., Hrybalskyi, Ya., Krasiukova-Enns, O. (2013). Dostupnist ta universalnyi dyzain [Accessibility and universal design]: navch.-metod. posib. Available at: [https://ud.org.ua/images/pdf/Dostupnist\\_ta\\_universalniy\\_dizayn.pdf](https://ud.org.ua/images/pdf/Dostupnist_ta_universalniy_dizayn.pdf) [in Ukrainian].
2. Baida, L., Krasiukova-Enns, O., Burov, S., Azin, V., Hrybalskyi, Ya., Naida, Yu. (2012). Invalidnist ta suspilstvo: navchalno-metodychnyi posibnyk [Disability and society: educational and methodological guide]. Available at: [https://ud.org.ua/images/pdf/Invalidnist\\_ta\\_suspilstvo.pdf](https://ud.org.ua/images/pdf/Invalidnist_ta_suspilstvo.pdf) [in Ukrainian].
3. Dostupnist do ob'ektiv zhytlovoho ta hromadskoho pryznachennia dlia liudei z invalidnistiu (2011) [Accessibility to residential and public facilities for people with disabilities]. Metod.posib., vyd. 5, pidhotovlenoho Vseukrainskym hromadskym obiednanniam "Natsionalna Asambleia invalidiv Ukrainy" Available at: [https://ud.org.ua/images/pdf/Dostupnist\\_do\\_objektiv.pdf](https://ud.org.ua/images/pdf/Dostupnist_do_objektiv.pdf) [in Ukrainian]
4. Zakon Ukrainy "Pro vnesennia zmin do Zakonu Ukrainy "Pro rehuliuвання mistobudivnoi diialnosti" shchodo posylennia zakhystu osib z invalidnistiu ta inshykh malomobilnykh hrup naselennia pry zdiisnenni mistobudivnoi diialnosti" (2020) [The Law of Ukraine «On Amendments to the Law of Ukraine «On Regulation of Urban Planning Activities» on Strengthening the Protection of Persons with Disabilities and Other People with Low Mobility in the Implementation of Urban Planning Activities»]. Vidomosti Verkhovnoi Rady Ukrainy (VVR), 34, 237 [in Ukrainian].
5. Zubchenko, S., Kaplan, Yu., Tyshchenko, Yu. (2020). Stvorennia bezbariernoho seredovyscha ta sotsialna inkluziia:

svitovyi dosvid dlia Ukrainy [Creating a barrier-free environment and social inclusion: world experience for Ukraine]. Analit. dop. Kyiv: NISD [in Ukrainian].

6. Ekspertno-informatsiyni tsentr z universalnoho dyzain v Ukraini (2022) [Expert and information center on universal design in Ukraine]. Available at: <https://ud.org.ua/prikladi/239-dp-mizhnarodnij-aeroport-borispil-terminal-d> [in Ukrainian].

7. Lydvell, U., Kholden, K., Batler, D. (2015). Universalni pryntsypy dyzainu [Universal Design Principles]. Available at: [https://vk.com/doc114556091\\_442186399?hash=mn8vDMC6QwJozHSroPSjN1A0bsKfCmHpuzACOOsszDH](https://vk.com/doc114556091_442186399?hash=mn8vDMC6QwJozHSroPSjN1A0bsKfCmHpuzACOOsszDH) [in Ukrainian].

8. Natsionalna stratehiia iz stvorennia bezbariernoho prostoru v Ukraini na period do 2030 roku ta normatyvnymy dokumentamy, pryiniatym vid 14 kvitnia 2021 r. [National strategy for creating a barrier-free space in Ukraine for the period until 2030 and regulatory documents adopted on April 14, 2021]. Available at: <https://zakon.rada.gov.ua/laws/show/366-2021-%D1%80#n640> [in Ukrainian].

9. Universalnyi Dyizain: praktychni porady dlia kozhnoho [Universal Design: Practical Tips for Everyone] (2015). Available at: [https://issuu.com/undpukraine/docs/unidesign\\_block\\_v11/4](https://issuu.com/undpukraine/docs/unidesign_block_v11/4) [in Ukrainian].

10. Convention on the Rights of Persons with Disabilities (2006). URL: <https://www.un.org/development/desa/disabilities/convention-on-the-rights-of-persons-with-disabilities.html#menu-header-menu> [in English].

11. Designing the 21<sup>st</sup> Century (2001). Ed. by Charlotte and Peter Fiell. Köln: Taschen [in English].

12. Lang, J. (2005). Urban design. A typology of rocedures and products Available at:

[https://www.academia.edu/26716540/Jong\\_Lapng\\_A\\_typology\\_of\\_Procedures](https://www.academia.edu/26716540/Jong_Lapng_A_typology_of_Procedures) [in English].

13. The Screen Media Reader (2017). Culture, theory, practice. Ed. by S. Monteiro. Bloomsbury Academic [in English].

14. Universal Design Project (2020). URL: <https://media.lanecc.edu/users/howardc/PTA103/103UniDesign2/103UniDesign25.html> [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.197-219>  
УДК: 74+76/766

**Вероніка Іванівна ЗАЙЦЕВА,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Київський університет імені Бориса Грінченка,  
Київ, Україна,  
e-mail: v.zaitseva@kubg.edu.ua,  
ORCID: 0000-0003-1160-1760

**Алла Борисівна БУЙГАСHEВА,**  
Київський університет імені Бориса Грінченка,  
Київ, Україна,  
e-mail: a.buihasheva@kubg.edu.ua,  
ORCID: 0000-0002-3549-195X

**Алла Олександрівна ТАРАННИК,**  
Київський університет імені Бориса Грінченка,  
Київ, Україна,  
e-mail: a.tarannyk@kubg.edu.ua,  
ORCID: 0009-0003-6732-8860

**ОСОБЛИВОСТІ УКРАЇНСЬКОЇ НАЦІОНАЛЬНОЇ  
ШКОЛИ КНИЖКОВОГО ДИЗАЙНУ ДРУГОЇ  
ПОЛОВИНИ ХХ СТОЛІТТЯ НА ПРИКЛАДІ  
НАЦІОНАЛЬНОГО ВИДАВНИЦТВА  
ДИТЯЧОЇ ЛІТЕРАТУРИ «ВЕСЕЛКА»**

**Анотація.** Вітчизняне книговидання для дітей неможливо розглядати, не враховуючи видавничу продукцію Національного видавництва дитячої літератури «Веселка». Творчий доробок видавництва посідає особливе місце в царині мистецтва книги України. Зокрема, у

формуванні художнього смаку й духовності маленького читача, у дизайні й ілюструванні та поліграфічному виконанні книжки.

У цьому дослідженні висвітлено й обґрунтовано основні чинники створення школи ілюстрування та дизайну видань, а також досліджено внесок цього видавничого осередку у відродженні художнього оформлення дитячої книжки України.

Методологія дослідження полягає в застосуванні загальнонаукових методів (аналізу та синтезу, індукції та дедукції, єдності історичного і логічного); мистецтвознавчих методів (компаративний, типологічний, описовий) та практичного дизайнерського методу. Досліджено особливості школи ілюстрування та макетування книжок видавництва «Веселка» як приклад провідного художньо-образного та композиційно-архітектурного рівня видань для дітей.

У II пол. XX ст. українське мистецтво книги зорієнтовано на духовний розвиток нації. Так, у цей період у видавництві дитячої літератури «Веселка» переважають традиції національної образотворчості. Загалом видавництво вирізняється досить високою культурою художнього дизайну макету, сильною школою ілюстрування, шрифтового оформлення та якісною літературною складовою.

У видавничому просторі України 1990-ті рр. позначилися розвитком інформаційних технологій і саме видавництво «Веселка» стає в авангарді запровадження на той час нових комп'ютерних графічних програм для проєктування книжкових макетів і поліпшення кольорокорекції художніх ілюстрацій. Це дало можливість значно вдосконалити й осучаснити архітектоніку дитячої

книжки, водночас, зберігаючи традиції авторської «ручної» книжкової графіки.

Залучаючи найкращих художників-графіків, дизайнерів, видавництво дитячої літератури «Веселка» в II пол. XX ст. демонструє високий рівень книжкового мистецтва й може слугувати прикладом української школи оформлення дитячої книги та цікавим об'єктом дослідження.

**Ключові слова:** видавництво «Веселка», мистецтво, художник, дитяча книга, дослідження, ілюстрація, обкладинка, дизайн.

**Вступ.** Створення якісного дизайну дитячої книжки як мистецького явища в Україні значною мірою набирає ваги на зламі 1970-х та 1980-х рр. Особливо, у сфері художнього конструювання та створення ілюстрацій вирізняються книжки видавництва «Веселка» (сьогодні – Національне видавництво дитячої літератури «Веселка»). В цей час видавництво стає мистецькою лабораторією, в якій формується творчий колектив односторонців – талановитих художників й дизайнерів.

**Постановка проблеми.** З 1972 р. посаду художника-дизайнера посідає талановитий і амбітний митець Микола Сергійович Пшінка, який з 1975 по 2015 рр. стає беззмінним головним художником видавництва. Він очолює художньо-проектну діяльність художньо-технічного відділу видавництва, ілюструє й розробляє дизайн безліч макетів до книжок, а також залучає до творчої співпраці художників-графіків зі всієї України. Серед них найкращі художники-графіки України: Сергій Артюшенко, Анатолій Базилевич, Ігор Вишинський, Адель Гілевич, В'ячеслав Голозубов, Ніна Денисова, Амвросій Жуковський, Валентина Капустіна, Софія Караффа-Корбут, Світлана Кім, Вікторія

Ковальчук, Євгеній Крига, Іван Крислач, Валентина Мельниченко, Рафаель Масаутов, Катерина Штанко, Георгій Якутович, багато інших.

Специфіка створення гармонійного дизайну художнього макету до книги полягає у поєднанні ілюстраційного матеріалу з шрифтовим оформленням та поліграфічним відтворенням. У цьому сенсі важливо дослідити особливості творчої трактовки й стилістичні тенденції дизайну книжок видавництва «Веселка» як приклад української національної школи книговидання II пол. XX ст.

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

Особливості дизайну української книги взагалі і дитячої зокрема як мистецьке явище вивчалось попередніми дослідниками досить побіжно – адже саме поняття «дизайн книги» з'являється в книговидавничій діяльності України лише наприкінці 1990 рр. Чимало сказано про художню цільність видання й про праці художників-ілюстраторів різних поколінь. Та серед дослідницьких робіт мало висвітлено є діяльність творчого колективу художників-дизайнерів видавництва дитячої літератури «Веселка» в II пол. XX ст.

На думку відомої української дослідниці мистецтва ілюстрування дитячої книги Ганни Заварової, «Чимало українських художників-ілюстраторів зверталися у своїй творчості до оформлення дитячої книжки». Автор у своїй статті «Ілюстрація в сучасній книжці для дітей» зазначає, що «вузькі проблеми дитячої ілюстрації неможливо розглядати ізольовано від процесу розвитку образотворчого мистецтва...» [5].

Грунтовними щодо архітектоніки дитячої книжки є дослідження Бориса Валуєнка, зокрема, у статті «Проблеми зовнішнього оформлення дитячої книги» автор зауважує,

що «Основні вимоги до змісту і художніх особливостей зображення впливають із змісту видання, віку читача, а також умов сприйняття та функціонування книжки» [2, с. 158].

Серед праць, присвячених аналітиці тенденцій ілюстрування та комплексного оформлення книжок видавництва «Веселка» даного періоду, є статті Олесі Авраменко [1], Майї Вовчик-Блакитної [4], Леоніда Владича [3], Ганни Заварової [5], ін.

**Мета статті** полягає у дослідженні особливостей української національної школи книжкового дизайну II пол. XX ст. на прикладі Національного видавництва дитячої літератури «Веселка».

**Виклад основного матеріалу.** Докладно аналізуючи розквіт художнього оформлення української дитячої книжки II пол. XX ст., варто звернутися до творчої практики великого колективу художників-ілюстраторів і дизайнерів, які в цей період працювали у видавництві дитячої літератури «Веселка». У цьому зв'язку доречно зауважити, що з призначенням головним художником Миколи Сергійовича Пшінки (1975 р.) значно покращився рівень комплексного дизайну та ілюстрування видань для дітей.

Миколі Сергійовичу вдалося згуртувати навколо себе й долучити до творчої співпраці у видавництві найкращих художників, представників різних поколінь і відмінних творчих манер.

Професіоналізм і художньо-естетичний смак Миколи Сергійовича Пшінки, його організаторські здібності, уміння розв'язувати проблемні виробничі ситуації, позитивний досвід виконання різноманітних функціональних обов'язків головного художника видавництва стають вирішальними факторами в якісній підготовці видань та злагоджень й професійній роботі всього колективу. Зокрема, робота з

авторами художниками-ілюстраторами сповнена психологічних та етичних аспектів й вимагає від головного художника, насамперед, доброзичливості, витримки, терпіння, уміння вирішити конфліктну ситуацію щодо творчих аспектів виконання ілюстративного матеріалу й знайти правильні шляхи її вирішення. Всі ці чесноти властиві Миколі Сергійовичу.

Відомо, що успішна діяльність творчого колективу фахівців із художнього оформлення книги значною мірою залежить від керівника. Це пов'язано з необхідністю взаємодії роботи над рукописом кількох фахівців одразу. Так, пріоритетним для головного художника як керівника відділу художнього оформлення в усі періоди було налагодження неконфліктних взаємовідносин між усіма членами колективу, а це, в свою чергу, сприяло якості майбутніх видань.

Як колишній штатний художній редактор і художник-дизайнер видавництва «Веселка», автор може свідчити про атмосферу доброзичливості, взаємовиручки, про допомогу в роботі один одному для виконання творчих задач із художнього оформлення книги (В.З.). Багаторічна робота у видавництві під керівництвом головного художника Миколи Сергійовича сприяла творчому розвитку, вдосконаленню професійних знань та вмінь та надала неоціненого фахового досвіду.

Крім того, у видавництві традиційно проходили художні ради за участі редакторського складу й художників-ілюстраторів, на яких відбувалося обговорення проєктів макетування й ілюстрування книжок, що сприяло творчій взаємодії у покращенні якості видань.

Про ефективну роботу як авторів, так і працівників видавництва свідчать неодноразові нагороди на міжнародних престижних виставках-конкурсах дитячої

книжки. Високо цінуються творчі набутки художників «Веселки», які отримали визнання не лише в Україні, а й за кордоном. Так, у 1971 р. на міжнародному конкурсі мистецтва книги, що проводився раз на п'ять років у м. Лейпциг (Німеччина), журі відзначило дипломом книжку українських народних пісеньок «Ой коники-сиваші» (1971 р.), ілюстровану Марією Примаченко. На міжнародній виставці ілюстрацій дитячої книги в м. Братислава (Чехія) почесний приз «Золоте яблуко» здобули ілюстрації Володимира Голозубова до книжки (українська народна пісенька) «Два півники» (1975 р.).

У 70-80 рр. ХХ ст. українські книжки «Веселки» експортуються в 128 країн світу [8, с. 25].

На республіканському міжгалузевому конкурсі кращих виробів для дітей 1979 р. за розробку та організацію серії «Казки народів СРСР» був нагороджений редакторський склад золотою медаллю і дипломом I ступеня ВДНГ УРСР.

У «радянський період» під впливом партійної ідеології, яка жорстко контролювала й диктувала змістовне наповнення літератури для дітей, видавництво «Веселка» надає перевагу певним конкретним авторам і творам, що не суперечили тодішнім партійним настановам.

Через це книжкове оформлення перебувало у залежності від його ідейного наповнення задля державного замовлення у запланованій кількості. Цьому були підпорядковані й обрані для видання твори українських класиків і сучасних письменників.

Та все ж книжкова продукція «Веселки», всупереч всім утилкам і догмам, на початку 1980-х років зуміла вийти за межі утилітарного книжкового оформлення. Значна увага надається українській та зарубіжній літературі для дітей. «Веселкою» протягом радянського періоду видавалися

літературні твори не лише українських письменників-класиків, але й твори сучасних авторів, що стали гордістю національної літератури й здобули світове визнання. Серед них: О. Вишня, О. Гончар, Н. Забіла, Ю. Збанацький, О. Іваненко, Ю. Мушкетик, В. Нестайко, Д. Павличко, М. Стельмах, ін.

Видавництво активно друкувало й твори зарубіжних авторів, як наприклад: Ж. Верн, В. Гюго, Р. Кіплінг, Дж. Лондон, Дж. Родарі, казки Г. Х. Андерсена, В. Гауфа, Е. Гофмана, братів Грімм, А. Ліндгрена та ін., хоча, звісно, зі значними цензурними обмеженнями та втручанням у тексти оригіналів [9, с. 359].

Також видавництво активно проводить обмін найкращими книгами зі словацькими, польськими і німецькими колегами, встановлюється співпраця з авторами, твори яких перекладаються, оформлюються та друкуються.

«Малюнок і слово в дитячій книзі органічно поєднані й функціонують як єдине ціле для адекватного сприйняття змісту. Ілюстрація в художній книзі візуалізує уявлення дитини про сюжет, допомагає читачеві повніше пізнати літературний твір, правильно зрозуміти основні ідеї письменника. Дитина-читач за допомогою графічних зображень може чіткіше уявити собі образи героїв книги, відчувати їх настрій і розтлумачити вчинки» [2].

Отже, перед художником-оформлювачем книги для дітей стоїть завдання передбачити вплив усіх художніх компонентів оформлення та використати їх так, аби твір справив на читача потрібний ефект.

Розуміючи всю відповідальність, яка покладається на художника, керівництво видавництва «Веселка» завжди вимогливо ставилось до добору кадрів у відділ художнього оформлення та визначення художників-ілюстраторів для

співпраці над виданнями. Саме тому імена художників «Веселки» відомі поціновувачам книги ніяк не менше за імена авторів творів. Їх роботи відзначені численними нагородами не лише українських, а й міжнародних книжкових конкурсів.

Так, Георгій Якутович, видатний художник-графік та ілюстратор упродовж багатьох років співпрацював із видавництвом «Веселка», працював переважно над книжковою графікою. Велике зацікавлення митця історією України відображено у його творчості. Про це свідчать оформлення книжок: Марії Пригари – «Козак Голота» (Веселка, 1966 р.), «Слово о полку Ігоревім» (Веселка, 1977 р.), а цикл гравюр митця до «Повісті минулих літ» приніс Срібну медаль у Лейпцигу.

Серед художників видавництва, які здобули світове визнання, варто відзначити В. Голозубова (нагорода «Золоте яблуко» на міжнародному бієнале книжкової графіки, Братислава, 1971 та ін. бронзова медаль міжнародного конкурсу «Мистецтво книги», Лейпциг, 1977 р.); В. Касіяна (Лауреат Державної премії УРСР ім. Т. Г. Шевченка, 1964 р.; Державної премії СРСР, 1971 р.); М. Пшінку (диплом I ступеня конкурсу «Мистецтво слова», 1991 р., диплом ім. Григорія Нарбута, медаль ім. Юрія Гагаріна, лауреат премії ім. Олени Пчілки та ін.); С. Якутовича (Гран-прі на виставці-конкурсі «За мир», Берлін, 1983 р.; почесна премія «Берлінале», Берлін, 1985 р., Золота медаль Академії мистецтв України, 2003 р., ін.) та багатьох інших митців, котрі створили українську школу оформлення дитячої книги.

Відтак, саме у «Веселці» плекалися високі критерії художньої якості, справжня майстерність. Ілюстровані видання у контексті означеного мистецького періоду мали

широкі можливості впливу на формування світосприйняття дітей різного віку.

Ганна Заварова зазначає: «У великому колективі художників «Веселки» – представники різних поколінь, різних творчих манер і навіть систем ілюстрування. Але всі вони – художники дитячої книжки. І кожен з них, приступаючи до роботи, стикається з “вічною” проблемою дитячої ілюстрації» [5].

Малюнок і текст у дитячій книзі, мов два крила, мають бути органічно поєднані й функціонувати як єдине ціле задля кращого сприйняття змісту. Ілюстрація в художній книзі візуалізує уявлення дитини про сюжет літературного твору.

Мистецтвознавиця Оксана Ламонова зауважує, що: «Від митців попереднього періоду (і своїх учителів в буквальному значенні цього слова) київські художники 70-х – I половини 80-х рр. ХХ ст. перейняли розуміння графіки як абсолютно самостійного та самоцінного мистецтва...» [7].

Досвід художників «Веселки» показує, що від майстерності художника, який працює над виданням для дітей, значною мірою залежить сприймання твору в цілому. Особливої уваги потребує культура створення структурно-композиційного ансамбля в дитячій книжці.

Найпоказовіші у цьому відношенні ілюстрації Сергія Артюшенка, Анатолія Базилевича, Анатолія Василенка, Ігоря Вишинського, Лариси Гармизи, Аделі Гілевич, Володимира Голозубова, Валентина Гордійчука, Петра Гулина, Олександра Данченка, Ніни Денисової, Амброза Жуковського, Олександра Івахненка, Вадима Ігнатова, Ніни Кирилової, Миколи Компанця, Олександра Кошеля, Юлія Криги, Геннадія Кузнєцова, Валентини Мельниченко, Миколи Стороженка, Миколи Пшінки,

Андрія Чебикіна, Катерини Штанко, Олексія Штанко, Георгія Якутовича, Сергія Якутовича, Ольги Якутович. Серед них стали лауреатами Шевченківської премії – найвищої державної нагороди України за вагомий внесок у розвиток культури й мистецтва: Георгій Якутович – ілюстрації до книги «Повість минулих літ» (вид. «Веселка», 1989 р.); Микола Стороженко – ілюстрації до книги «Українські народні казки» (вид. «Веселка», 1988 р.); Олександр Івахненко – ілюстрації до двотомника «Поезії» Т. Шевченка (вид. «Веселка», 1988 р.).

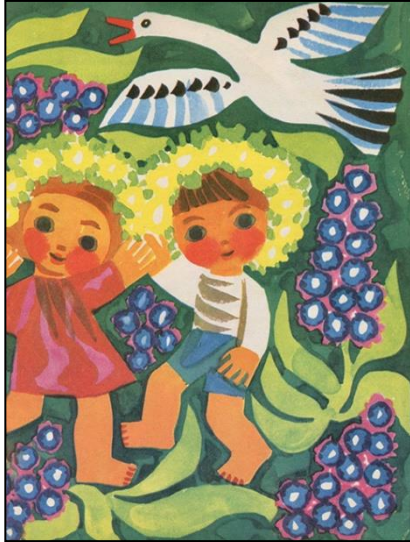
Крім професійних, емоційно-яскравих ілюстрацій, головним художником видавництва і відділом художнього оформлення, від художників вимагалася цілісна, гармонійна архітектоніка макету книжки.

Так, високими мистецькими якостями відзначаються роботи Миколи Пшінки. Його творчість відрізняє чітка, граційна пластика фігур, тонко узгоджена колористика, а витончена стилізація посилює образотворче звучання ілюстрацій, декоративних заставок, які вдало доповнюють архітектоніку видань. Ці художньо-стилістичні складові забезпечують узгодженість всіх елементів макету книги. Яскравим прикладом є гармонійне макетування й ілюстрування книги «Міфи давньої Індії» (вид. «Веселка», 1992 р.) (рис. 1).



*Рис. 1. Пшінка М. Обкладинка до книги  
«Міфи давньої Індії». 1988 р.*

До прикладу, творчий досвід Ніни Денисової цікавий поєднанням цілісної просторової системи дизайну книги, чітка вивіреність композиції з легкими акварельованими пластичними формами, які вільно змінюють одна одну. Дитячу увагу привертають ліричні сюжетні й навіть безсюжетні пейзажні мотиви її ілюстрацій. Життєва спостережливість художниці, всепроникаюча емоційність – це компоненти професійної майстерності й загальної культури Н. Денисової (рис. 2).



*Рис. 2. Денисова Н. Ілюстрація до книги  
«Івасик-Телесик». 1968 р.*

Також єдиною композиційною системою характеризуються роботи Валентини Мельниченко. Захоплюючі ілюстрації художниці здаються дещо надмірно декоративними в графіці контурних обводок, але яскрава колористика та вигадливість деталей її малюнків доповнює композиції веселими емоціями й створює захоплюючий світ жвавих пригод (рис. 3).

«Навіть відомий український художник-графік Анатолій Базилевич, який створив багато неперевершених ілюстрованих книжок, розглядав книгу в ракурсі єдиної конструктивної структури.



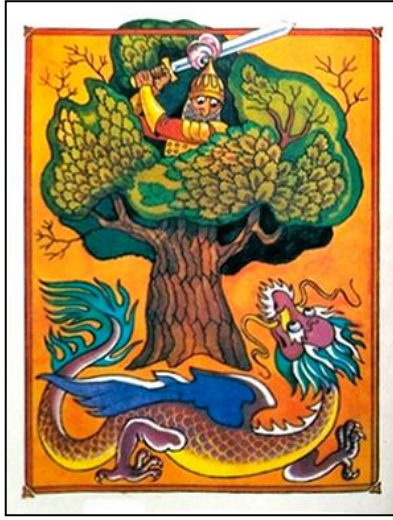
*Рис. 3. Мельниченко В. «Щедринець». 1992 р.*

У його творчому доробку є композиції супер-обкладинок, обкладинок, ілюстрованих титульних розворотів, із виконаними стилізованими надписами в самих малюнках. Художник заселяє книжку гострохарактерними образами, сповненими живого гумору, гротеску й іронії – так доречні й зрозумілі дитині. Яскрава, колористика його ілюстрацій сприяє лаконічному образно-пластичному сприйняттю» [6] (рис. 4).

Звернення художників до романтичної гротескності допомагає їм передавати глибинний зміст й розуміння літературного твору. Так, відомий художник-ілюстратор Амброз Жуковський майстерно передає живий емоційний колорит тексту, володіє гнучким рисунком з привабливими соковитими барвами (рис. 5).



*Рис. 4. Базилевич А. Ілюстрація до книги І. Франка «Абу-Касимові капці», 1984 р.*



*Рис. 5. Жуковський А. Ілюстрація до книги «Азербайджанські народні казки». 1995 р.*

В його малюнках відчувається пластично-яскравий і виразний стиль у поєднанні фантастичного і реального (рис. 6). Органічними, чіткими й злагодженими за макетом є композиції Ігоря Вишинського. Ілюстрації художника Зовсім інше рішення в оформленні «казкового» циклу демонструє художник-графік Олександр Кошель. Його малюнки завжди приваблюють яскравою, фактурною колористикою. Водночас колір, зберігаючи свої просторові, предметні якості, послуговує матеріалом для побудови єдиної композиційної структури малюнків [6] (рис. 7).

Відомий художник-ілюстратор Сергій Артюшенко втілює свій творчий задум від обкладинки до кінцівки, вдало поєднуючи графічно-довершені ілюстровані розвороти з сюжетними заставками. Висока графічна

культура художника виявляється передусім у ставленні до макета книги. Особливими ілюстрації С. Артюшенка до книжок І. Франка «Лис Микита» та «Коли ще звіри говорили» (вид. «Веселка», 1976 р.), де митець через



Рис. 6. Вишинський І. Обкладинка до книги в. Близнеця «Земля світячків». 1989 р.



Рис. 7. Кошель О. Ілюстрація до книги «Казки народів Югославії». 1983 р.

зображення тварин тонко пародіює людські властивості і пороки та передає різні відтінки почуттів (рис. 8).

Мисткиня Вікторія Ковальчук також приділяє багато уваги архітектонічній будові площини сторінки. Її композиції витончено-акварельні, легкі й динамічні, та збагачені елементами національної української орнаментики (рис. 9).

Ілюструванню дитячої книжки присвячували свою творчість й художники, відомі в царині монументального живопису. Так, відомий український живописець і монументаліст Микола Стороженко проілюстрував чимало

книжок у видавництві «Веселка». У своїх ілюстраціях митець демонструє сплав монументальних композиційних знахідок з графічно-образною системою літературного твору. Так, в художньому оформленні збірки «Українські народні казки» (вид. «Веселка», 1987 р.) майстер надає великого значення характеру персонажів й внутрішній єдності слова і зображення. «Навіть техніка виконання, зігріта найдавнішими традиціями й зовсім невластива ілюстраторам (з використанням вогню і воску) – змішана техніка на основі енкаустики. Майстер широко звертається до традицій, та не вдається до стилізації, бо полюбить не поверхові прикмети, а глибинні шари, сучасну мову» – зауважує у своєму дослідженні мистецтвознавець О. Авраменко [1].



Рис. 8. Артюшенко С.  
Обкладинка до книги І.Франка  
«Лис Микита». 1980 р.



Рис. 9. В. Ковальчук.  
Ілюстрація до книги  
«Бог предвічний народився». 1998 р.

Професійна майстерність цих та ще багатьох художників і злагоджена робота видавничого колективу «Веселки» зумовлює великий внесок цього видавничого осередку у створення школи ілюстрування та дизайну видань для дітей.

**Висновки.** Виходячи з викладеного, є всі підстави стверджувати, що в зазначений період у колективі видавництва під керівництвом головного художника Миколи Сергійовича Пшінки працювали високопрофесійні спеціалісти з підготовки та випуску книжок. Знаходячись у постійному творчому пошуку й залучаючи до співпраці найкращих художників-ілюстраторів України, вони продовжують кращі традиції національного книговидавництва для дітей.

Навіть, коли в умовах ринку більшість державних видавництв не змогли адаптуватися до нових економічних умов ринкової економіки і припинили своє існування, видавництву вдалося вистояти. в у жорсткій конкуренції й гідно продовжити свою роботу. І навіть у скрутні часи економічних негараздів, коли видавництву, як ніколи, доводиться економити, кожне нове видання залишається традиційно взірцевим.

Завдяки праці всього творчого колективу книжки «Веселки» II пол. XX ст. вирізняються розквітом ілюстрування та пошуком нових тенденцій у комплексному оформленні видань для дітей.

То ж, особливий здобуток Національного видавництва дитячої літератури «Веселка» полягає в тому, що його творча діяльність визнана українською національною школою дизайну дитячої книги.

**Список використаної літератури:**

1. Авраменко О. Образи вічної мудрості. Київ: Веселка, 1988. 134 с.
2. Валуєнко Б. Проблеми зовнішнього оформлення дитячої книжки. Київ: Веселка, 1976. 80 с.
3. Владич Л. Мовою графіки. Київ: Мистецтво, 1967. 248 с.
4. Вовчик-Блакитна М. Психологія естетичного сприймання дітей дошкільного віку. Дошкільна педагогіка і психологія. 1970. Вип. 5. Сс. 36-46.
5. Заварова Г. Ілюстрація в сучасній книжці для дітей. Література. Діти. Час. Київ: Веселка, 1985. Сс. 118-127.
6. Зайцева В. Особливості художньо-образної стилізації комплексного оформлення української дитячої книжки другої половини ХХ століття. АРТ-платФОРМА. 2022. Вип. 2(6). Сс. 201-218.
7. Ламонова О. Шляхи української графіки II половини ХХ століття. Мистецька мапа України. Київ. Проект Музею сучасного мистецтва України: Каталог. Київ, 2015. 248 с.
8. Огар Е. Дитяча книга: проблеми видавничої підготовки: навч. пос. для студ. вищ. навч. закл. Львів: Аз-Арт, 2002. 160 с.
9. Тимошик М. Книга для автора, редактора, видавця: практ. посіб. [2-ге вид., стереотипне]. Київ : Наша культура і наука, 2006. 560 с.

**Veronika I. ZAITSEVA,**

PhD in Arts, Associate Professor,  
Borys Grinchenko Kyiv University,  
Kyiv, Ukraine,  
e-mail: v.zaitseva@kubg.edu.ua,  
ORCID: 0000-0003-1160-1760

**Alla B. BUIHASHEVA,**

Borys Grinchenko Kyiv University,  
Kyiv, Ukraine,  
e-mail: a.buihasheva@kubg.edu.ua,  
ORCID: 0000-0002-3549-195X

**Alla O. TARANNYK,**

Borys Grinchenko Kyiv University,  
Kyiv, Ukraine,  
e-mail: a.tarannyk@kubg.edu.ua,  
ORCID: 0009-0003-6732-8860

**FEATURES OF THE UKRAINIAN NATIONAL  
SCHOOL OF BOOK DESIGN  
OF THE SECOND HALF OF THE 20TH CENTURY AS  
A SAMPLE OF NATIONAL PUBLISHING  
CHILDREN'S LITERATURE "WESELKA"**

**Abstract.** Domestic book publishing for children cannot be considered without taking into account the publishing products of the National Publishing House of Children's Literature "Weselka". The creative output of the publishing house occupies a special place in the realm of Ukrainian book art. In particular, in the formation of the artistic taste and spirituality of the little reader, in the design and illustration and printing of the book. The research highlights and substantiates

the main factors of the creation of the school of illustration and publication design, as well as the contribution of this publishing center to the revival of the artistic design of a children's book of Ukraine.

Research methodology consists in the application of general scientific methods (analysis and synthesis, induction and deduction, unity of historical and logical); art history methods (comparative, typological, descriptive) and the method of practical design. The study of the peculiarities of the school of illustration and layout of books of the “Weselka” publishing house as a sample of the leading artistic and visual and compositional and architectural level of publications for children.

In the 2<sup>d</sup> half of the 20<sup>th</sup> century, Ukrainian book art focused on the spiritual development of the nation. So, during this period, the traditions of national art prevailed in the “Weselka” publishing house. In general, the publishing house is distinguished by a fairly high culture of artistic layout design, a strong school of illustration, font design, and a high-quality literary component.

In the publishing space of Ukraine, the 1990<sup>s</sup> were marked by the development of information technologies, and the publishing house “Weselka” in particular became a pioneer in the implementation of then new computer graphics programs for designing book layouts and improving color correction of artistic illustrations. This made it possible to significantly improve and modernize the architecture of children's books, while preserving the traditions of manual book graphic arts.

Attracting the best graphic designers and designers, the publishing house of children's literature “Weselka” in the second half of the 20<sup>th</sup> century demonstrates a high level of book art and can serve as an example of the Ukrainian school of children's book design and an interesting object of research.

**Key words:** publishing “Weselka”, art, artist, children's book, research, illustration, cover, design.

**References:**

1. Avramenko, O. (1988) *Obrazy vichnoyi mudrosti* [Images of eternal wisdom]. Kyiv: Veselk [in Ukrainian].
2. Valuyenko, B. (1976). *Problemy zovnishn'oho oformlennya dytyachoyi knyzhky* [Problems of external design of a children's book]. Kyiv: Veselka [in Ukrainian].
3. Vladich, L. (1967). *Movou grafiki* [In the language of graphics]. Kyiv: Mistectvo [in Ukrainian].
4. Vovchyk-Blakytina, M. (1970) *Psykhologhiya estetychnoho spryymannya ditey doshkil'noho viku* [Psychology of aesthetic perception of preschool children]. *Doshkil'na pedahohika i psykhologhiya*. 5, 36-46 [in Ukrainian].
5. Zavarova, H. (1985). *Ilyustratsiya v suchasniy knyzhtsi dlya ditey* [Illustration in a modern book for children]. Kyiv: Veselka, 118-127 [in Ukrainian].
6. Zaitseva, V. I(2022) *Osoblyvosti khudozhn'o-obraznoyi stylizatsiyi kompleksnoho oformlennya ukrayins'koyi dytyachoyi knyzhky druhoyi polovyny XX stolittya* [Peculiarities of the artistic and figurative stylization of the complex design of the Ukrainian children's book of the second half of the 20<sup>th</sup> century]. *ART-platFORMA*. 2(6), 201-218 [in Ukrainian].
7. Lamonova, O. (2015) *Shlyakhy ukrayins'koyi hrafiky II-yi polovyny 20 stolittya. “Mystets'ka mapa Ukrayiny. Kyiv”*: Proekt Muzeyu suchasnoho mystetstva Ukrayiny: Kataloh [Paths of Ukrainian graphics of the 2<sup>d</sup> half of the 20<sup>th</sup> century. Art map of Ukraine. Kyiv. Project of the Museum of Modern Art of Ukraine: Catalogue]. Kyiv [in Ukrainian].
8. Ohar, E. (2002). *Dytyacha knyha: problemy vydavnychoyi pidhotovky* [Children's book: problems of

publishing preparation]: navch. pos. dlya stud. vyshch. navch. zakl. L'viv: [in Ukrainian].

9. Tymoshyk, M. (2006) Knyha dlya avtora, redaktora, vydavtsya [A book for the author, editor, publisher]: prakt. posib. [2-he vyd., stereotypne]. Kyiv: Nasha kul'tura i nauka [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.220-244>  
УДК 766:30-31

**Петро Володимирович НЕСТЕРЕНКО**,  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
приватне акціонерне товариство «Вищий навчальний  
заклад» «Міжрегіональна академія  
управління персоналом»,  
Київ, Україна,  
e-mail: [exlibrisclub@ukr.net](mailto:exlibrisclub@ukr.net),  
ORCID: 0000-0003-4153-4175

## **ВАГОМИЙ ВНЕСОК ЖІНОК ДО УКРАЇНСЬКОЇ ЕКСЛІБРИСНОЇ СПАДЩИНИ**

**Анотація.** Екслібрис, що набув у ХХ ст. значного поширення, розхитав панування звичних явищ та усталених видів мистецтва. Його розквіт в Україні, як і художньої графіки в цілому, був пов'язаний із утвердженням нового світогляду, з розвитком ідей стилю модерн. Набувала поступу нова генерація митців, які визначили шляхи розвитку художнього процесу, вони прагнули наблизити високе мистецтво до повсякденного життя. Графіка, яка є найближчою з образотворчих мистецтв до побуту людини, в цей час притягує думки й зусилля творців нового мистецтва. Серед представників національного відродження в жанрі екслібриса варто відзначити творчість Миколи Бутовича, Стефанії Гебус-Баранецької, Павла Ковжуна, Олени Кульчицької, Георгія Нарбути, Модеста Сосенка, Ярослави Музики, Михайла Осінчука, Олени Сахновської, Петра Холодного та інших. Як бачимо, жінки починають відігравати у цьому жанрі помітну роль, брали активну участь у виставковій діяльності, становленні та

розвитку професійної освіти у Львові. Значення окремих творчих особистостей часто є більшим, ніж деяких мистецьких рухів чи течій. У дусі нових вимог часу створювали екслібриси художниці Львова, Києва, Дніпра, Ужгорода, Сум, щедро наповнюючи їх образами народної символіки. Створення книжкових знаків для митців є процесом і легким, і водночас – надзвичайно непростим. Легким тому, що для його створення не потрібно особливих засобів і багато місця. Непростим, бо необхідно мати потрібну інформацію про характер і вподобання особи, для якої створюється екслібрис: знати її звички, захоплення, ознайомитися з її бібліотекою тощо. Сьогодні екслібрис не той, що був учора, вже у 1970-і рр. він поступово втрачає чисто прикладне бібліофільське призначення, набуває самостійної цінності, а його зв'язок із книгою стає більш асоціативним і багатообразним. Це стало очевидним із застосуванням у виготовленні книжкових знаків у техніці глибокого друку, яка надає сюжету живописність, багатообразність. На зміну графіці, вирішеній чорними й білими плямами, лінією й штрихом, яка демонструє лаконізм думки, приходять захоплення штрихом, який широко використовується в естампі та станковій графіці. Це призводить до живописності гравюру, притаманній офорту. Прикладом цього можуть бути офорти Надії Пономаренко та інших художників, які використовують слово «екслібрис» як додаток до своїх графічних композицій.

У статті висвітлено різносторонню діяльність жінок із різних регіонів України, які не лише активно працювали в жанрі екслібриса, а й брали активну участь у громадському житті. Підкреслюється їхній неоціненний внесок у загальний культурний розвиток України.

**Ключові слова:** жіночий екслібрис, графіка, культурологічна діяльність, виставки, колекціонування, Шевченкіана.

**Вступ.** Важливою ознакою індивідуальності бібліотеки є характерно оформлений книжковий знак, який привертає увагу, легко запам'ятовується і вказує на особливості бібліотеки або її тематичну спрямованість. Головне завдання екслібриса – підкреслити право власності шанувальників книги. Крім того, невід'ємно пов'язаний із книгою, як книжкова обкладинка чи видавничий знак, він слугує її прикрасою й має глибокий символіко-декоративний зміст. Разом із книгою екслібрис є частиною культурного спадку людини. Існування великої кількості книголюбів або бібліотек примушує їх власників міркувати над підкресленням особливостей свого зібрання серед інших. Екслібрис є охоронним знаком книголюбів чи книгозбірні і символічно відображає спрямованість і специфіку зібрання. Аналізуючи розвиток цього жанру в минулому столітті в Україні неможливо його уявити без активної участі жінок – творців екслібриса, які вписали яскраву сторінку у розвиток цього мистецтва.

**Постановка проблеми.** Виокремлення творчого спадку жінок-екслібрисисток із загального набутку дозволить не лише краще зрозуміти особливості їхньої творчості, але й визначити, яким неоціненним є їхній внесок у загальний культурний розвиток України.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Спеціальних досліджень присвячених творчості художниць у жанрі екслібрису майже немає. Про них повідомляють каталоги виставок книжкових знаків. Відома низка видань, присвячених творчості О. Кульчицької, проте саме про екслібриси надруковане дослідження науковця Української

академії друкарства О. Руденка. Воно розкриває етапи створення художницею книжкового знаку для бібліотеки історика І. Крип'якевича. Про творчість С. Гебус-Баранецької написав монографію у 1968 р. її учень А. В'юник. За творами Я. Музики та подарованими нею творами мистецтв, представлених у постійній експозиції Львівської галереї мистецтв, видано збірку публікацій «Ярослава Музика: творчість і колекція» ((Галицька брама. Січень-лютий 2010. № 1-2 (181-182)). Безпосередньо екслібрису присвячений невеличкий альбом-каталог «Екслібриси Марії Котляревської», виданий у Дніпропетровську в 2002 р. художником-колекціонером В. Хворостом до 100-річчя з дня її народження. Лише одному аспекту творчої діяльності родини Опанашуків, а саме книжковому знаку, присвячене наукове видання «Екслібриси родини Опанашуків» Г. Стельмашук. Воно надруковане за ухвалою Вченої ради Львівської національної академії мистецтв у 2006 р. і присвячене Миколі Опанашуку, його дружині Ользі та дітям, тоді ще студентам академії, Тарасу й Зоряні. Видання щедро проілюстроване їхніми роботами.

**Мета статті** – висвітлити досягнення жінок, які працювали в екслібрисі та вписали яскраву сторінку у розвиток цього мистецтва в ХХ ст.

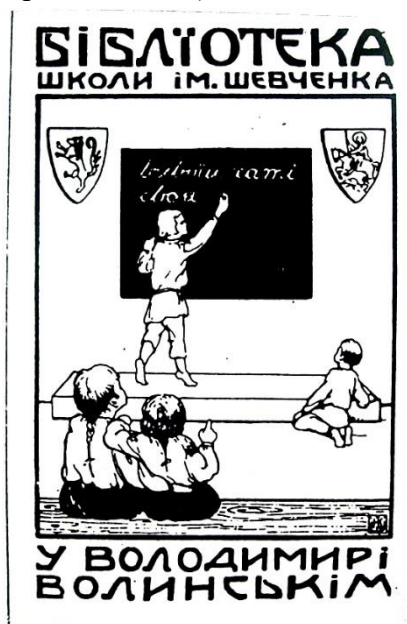
**Виклад основного матеріалу.** Важливе значення надавала графіці О. Кульчицька, адже для її створення не потрібно багато часу, а відбитки можна швидко розповсюдити. Початкову мистецьку освіту вона здобула у Львівській художньо-промисловій школі, згодом продовжила навчання у приватній художній школі та на «загальному» факультеті Віденської художньо-промислової школи при Віденській академії мистецтв (1903-1908 рр.), яка, як і Мюнхен, були осередками, звідки

поширювався новітній напрям. Протягом 30 років тривала педагогічна діяльність О. Кульчицької у Перемишлі, вона надавала неабиякого значення рисунку як навчального предмету в гімназіях краю. А ще була людиною з витонченим художнім смаком, працювала в багатьох художніх техніках. В оформленні книжок та екслібрисів широко використовувала оригінальні форми орнаментів.

Мистецтво екслібриса у Львові має давні традиції. У Каталозі творів О. Кульчицької, виданому Львівським обласним управлінням культури та Львівською організацією спілки художників УРСР у 1959 р. подано перелік екслібрисів, який складається із 60 позицій [8]. Це найбільший доробок у галузі екслібриса на початку ХХ ст. Встановити дати виконання екслібрисів встановити було неможливо, тому автор зазначив, що їх поміщено в каталозі у такому вигляді як упорядкувала сама О. Кульчицька. Перший із цього переліку – автоекслібрис із краєвидом, виконаний у техніці ліногравюри в 1906-1907 рр. Переважна більшість екслібрисів – 38 – виконані в техніці «туш, перо», 13 – ліногравюри, 3 – дереворити, 2 – офорти й один – акварель. 1917 р. датований перший шевченківський екслібрис для школи ім. Т. Шевченка у Володимирі-Волинському, в його основу лягли слова «В своїй хаті своя правда, і сила і воля». Їх пише на класній дошці один із учнів (рис. 1).

Кульчицька не лише вміло розробляла мотиви українського орнаменту, але й використовувала образи народної символіки, від чого її роботи сповнюються м'якої поетичності. В екслібрисі, виконаному в 1920 р. для наукової співробітниці Львівського державного музею етнографії та художнього промислу Савини Сидорович, зображено молоду вчительку з букварем у руці, якій у шанобливому пориві дарує квіти й іграшки гурт дітей.

Композицію органічно доповнюють шрифтові написи й орнаментальне обрамлення, яке використовують у хатніх розписах, притаманне стилю модерн. Діти – улюблена тема і вічна туга бездітної неодруженої О. Кульчицької. Екслібрис Кості Воевідки також щедро наповнений орнаментами(сорочка, миска) та польовими цілющими



*Рис. 1. Кульчицька О. Львів. Бібліотека школи ім. Шевченка у Володимирі-Волинськiм. 1991 р.*

квітами. Не менш цікаві знаки колекціонера Ярослава Стешенка, автоекслібриси художниці, екслібрис із гербом «Сас» Ольги і Олени Кульчицьких. Вершиною пошуків національного в книжковому знаку став ранній автоекслібрис 1906 р., виконаний у техніці «туш, перо», який вражає рафінованою грою декоративних форм і ліній, суб’єктивною деформацією, характерною для

європейського модерну. Приваблює лаконічністю композиція в деревориті для бібліотеки історика, дослідника екслібрису Івана Крип'якевича, де відчутно присутнім є символізм. Монументальна постать короля Данила з мечем спирається на старовинну напівзруйновану Холмську вежу. Окреме дослідження присвячене співпраці Кульчицької із замовником цього екслібрису присвятив науковець Української академії друкарства Олег Руденко [7, сс. 395-404].

Інтенсивний розвиток екслібриса на західноукраїнських землях припадає на 1920-1930-і рр. Львівська художниця Ярослава Музика (1898-1973 рр.) навчалася у художніх школах Львова та Парижа, вивчала українське та візантійське мистецтво. На її творчості помітний вплив неопримітивізму школи Михайла Бойчука (рис. 2).



Рис. 2. Музика Я. Львів. Екслібрис доктора Р. Баріляка. 1962 р.

Разом із Павлом Ковжуном і Михайлом Осінчуком на початку 1930-х рр. втілила в життя задум про створення Асоціації Незалежних Митців (АНУМ). Я. Музика зібрала унікальну та різноманітну колекцію творів мистецтва, яку заповіла Львівській галереї мистецтв. Усе, що вона створила й зберегла, відбилося у виставці 1994 р., до 100-річчя з дня її народження. Високі ідеї, вироблені засновниками АНУМ, які керували бурхливим життям 1920-1930-х рр., вона передала наступним поколінням львівських митців. Як і багато інших художників того часу, вона займалась екслібрисом. Особливо плідними були 1960-і рр., коли Я. Музика створила книжкові знаки у техніці ліногравюри для І. Деркача, М. Колесси, І. Крип'якевича, О. Ліщинського, Б. Лобановського, Ф. Максименка, В. Патика, О. Ріпка, В. Свенціцької, С. Таранущенка, С. Щурата та ін. З Вірою Свенціцькою її поєднала лиха доля: обох засудила радянська влада в 1948 р. Тому сибірську тему, що позначила життя обох, передано символічно: дерево з гілкою, що відламала блискавка, – втрачені роки життя [6, с. 33]. В екслібрисі Федора Максименка (1897-1983 рр.), бібліографа та бібліофіла, який довгий час працював у бібліотеці Львівського університету, зображено монаха, який читає рукопис. Екслібрисам Я. Музики притаманні народна орнаментика та символіка, виразна, лаконічна манера.

Творчість Олени Сахновської (1902-1958 рр.) в українському мистецтві гравюри є одним із найпомітніших явищ. Її мистецтво визначало пошуки нових форм, нової художньої виразності в книжковій графіці й екслібрисі. Навчаючись на Поліграфічному факультеті Київського художнього інституту (1922-1929 рр.) спочатку у С. Налепинської-Бойчук, а потім у І. Плещинського, Сахновська опанувала трудомістку і складну техніку торцевої гравюри на дереві (дереворит). У своїх екслібрисах

авторка відтворювала коло інтересів і риси природи колекціонерів книг, артистично komponуючи атрибути його спеціальності, і, таким чином, тонко характеризувала книголюба. На виставці «10 років Жовтня» в Харкові експонувалися два книжкових знаки для киян Миколи Синячівського й Миколи Макаренка. Сахновська входила до мистецької організації «Асоціація революційних мистецтв України» (АРМУ). Її мистецтво визначало пошуки нових форм, нової художньої виразності в екслібрисі й книжковій графіці 1920-1930-х рр. минулого століття. Це був справжній синтез досягнень авангардного й академічного мистецтва. Цікаво вирішений екслібрис відомого мистецтвознавця М. Макаренка, виконаний 1929 р. для археологічного відділу його бібліотеки. На тлі розгорнутої книги зображені голова лева з розкритою пащею і кістяний псалій із головою коня. У верхній частині зліва під кутом 45 градусів напис латиною «exlibris», а в основі рисунка – горизонтальний рядок «Makarenko» (рис. 3). Учений мав солідну бібліотеку, яка нараховувала 2000 видань із мистецтва й археології. В своїх екслібрисах Сахновська активно вводить у композиції шрифтові написи й органічно поєднує їх із сюжетом. 1932 р. датовані її книжкові знаки для Василя Седяра й Ярослава Стешенка. У виданні «Олена Сахновська. Книжкові знаки» з текстами Сергія Сильванського й Павла Ковжуна, яке вийшло у Львові в 1932 р. зазначалося, що «це закінчені мистецькі твори, як екслібриси вони ідеальні, відповідають своєму призначенню. Крім того, визначаються різноманітністю екслібрисної думки й увагою до індивідуальних рис власника бібліотеки» [4, сс. 144-145].

До 100-річчя від дня народження О. Сахновської на виставці (другій персональній після 1963 р.) у Національному художньому музеї України було представлено понад 120 гравюр і літографій, а також ескізи

композицій, награвіровані дошки, друковані видання, архівні матеріали.



*Рис. 3. Сахновська О. Київ. Екслібрис М. Макаренка. 1929 р.*

Чимало української інтелігенції походить із родин священників, серед них і Євгенія Туркало-Розгін, яка народилася в с. Немиринцях на Поділлі у 1895 р. Вона навчалася в Київській художній школі та Київській академії мистецтв, а у 1932 р. вступила на поліграфічний відділ художнього інституту, який закінчила з дипломом інженера-художника-поліграфіста, працювала два роки у видавництві «Книгоспілка» у Харкові як художній керівник. За той час було виконано 75 обкладинок до книжок. Подальша доля привела її до Америки, де мисткиня творила ілюстрації до книжок Мосендза, для дитячого

журналу «Соняшник», брала участь у XII мистецькій виставці жіночої творчості в Нью-Йорку. Художниця померла у 1980 р. у Детройті. На сторінках україномовного американського журналу «Нотатки з мистецтва» було презентовано три її екслібриси, виконані для родини. Вони відтворені у першій книзі «Альманаху бібліофілів», що вийшов у Дрогобичі в 2015 р. [5, сс. 277-278].

На початку 1960-х рр. значно поширився інтерес до екслібриса, телебачення ще не набуло тоді поширення, й улюбленим товаришем художників і читачів була книга. Поширилось колекціонування книжкових знаків, які були доступними для багатьох верств населення, їх можна було отримувати й з-за кордону у звичайних конвертах. Колекціонери демонструють свої зібрання на виставках, серед перших – Лев Бекетов (1916-2000 рр.) із Сімферополя. Каталог виставки в Сімферопольському художньому музеї, виданий у цьому місті в 1963 р., зафіксував зібрані ним російські дореволюційні книжкові знаки, радянські та представників із 16 зарубіжних країн. Серед них експонувалися й повоєнні екслібриси львівських художниць: Стефанії Гебус-Баранецької, Ганни Давидович, Олени Кульчицької та Маргарити Старовойт. Значно більше імен львівських художниць, а саме десяти, було представлено в 1968 р. у львівській науковій бібліотеці з колекції Володимира Вітрука. Тут експонувалося 300 оригінальних гравюр 50 львівських майстрів екслібриса. Виставці сприяли Львівська організація Спілки художників України, львівська бібліотека Академії наук УРСР та обласне управління по пресі [2]. В екслібрисах починає проглядатися інтерес, а згодом і неприховане захоплення традиційним народним мистецтвом практично усіх видів, а також інтерес до свого минулого. Так, Маргарита Старовойт створила екслібрис для своєї колежанки Софії

Караффи-Корбут із зображенням козака Мамає з бандурою, за яким його вірний товариш – кінь і шабля на передньому плані, як застрога ворогам. А Софія в екслібрисі для відомого українського скульптора і мистецтвознавця Дмитра Крвавича вписала майже в квадрат постать давньоруського лицаря з мечем у глибокій задумі.

На основі приватних збірок ((переважно Андрія В'юника (1914-2023 рр.)) у Києві Спілкою художників було проведено виставку, на якій експонувалися екслібриси виконані з 1918 по 1964 рр. До неї було видано каталог, який упорядкував А. В'юник і написав вступну статтю [10]. Наприкінці каталогу були зазначені державні (Київ, Львів) та приватні збірки екслібрисів. Цікаво, що серед приватних значилися Ольги Крігер із Харкова та Ірини Стешенко з Києва. Жіночий екслібрис на цій виставці також представляли львівські художниці. І це не дивно, адже відомий мистецтвознавець і колекціонер після війни навчався у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва, був учнем Стефанії Гебус-Баранецької й до 1958 р. працював науковим співробітником у Львівському музеї українського мистецтва. Впродовж 1972-1975 рр. він обіймав посаду заступника директора з наукової роботи Київського державного музею книги та книгодрукування України (один із засновників музею). У 1968 р. у Києві вийшло друком його наукове дослідження «Стефанія Гебус-Баранецька», про екслібрисну творчість якої піде далі розмова. Початкову художню освіту вона отримала в Художній школі Олекси Новаківського у Львові, закінчила художнє відділення Львівської політехніки. Викладала у Львівському художньо-промисловому училищі графіку та шрифти, а також у Львівському інституті прикладного та декоративного мистецтва. Серед її учнів чудові майстри

книжкового знаку Г. Давидович, С. Сабан, М. Старовойт, ін. Працювала в улюбленій техніці – гравюрі на дереві, виявляючи форму світлотінню. Використовувала штихелі, якими досягається одночасно кілька паралельних густих і тонких штрихів. Сюжети приваблюють своєю безпосередністю, наприклад, зображення жука в екслібрисі для Л. Жука, двох рибок – Андрійка Моторного, Д. Біди – зображення двох рук, що тримають сопілку. Особливо приваблюють ті книжкові знаки, в яких вона звертається до мотивів народної творчості. Часто зображує однофігурні побутові сцени, у яких постать людини є домінантою композиції (рис. 4).



*Рис. 4. Гебус-Баранецька С. Львів. Із книг З Кецали. 1963 р.*

Іноді художниця підфарбовувала їх аквареллю. Виконані мисткинею впродовж десятиліть понад 300 екслібрисів не лише створили широку популярність Стефанії Мефодіївни, а й перетворили повоєнний Львів на один із найважливіших центрів художнього радянського екслібриса взагалі. Її книжкові знаки викликали велике захоплення на численних виставках, які відбувалися в 1960-і рр. Так, у каталозі виставки 154 радянських художників у Кемерові в 1966 р., серед дев'яти надрукованих ілюстрацій демонструвався оригінальний відбиток з дерева С. Гебус-Баранецької для львівського скульптора Євгена Дзиндри (рис. 5).

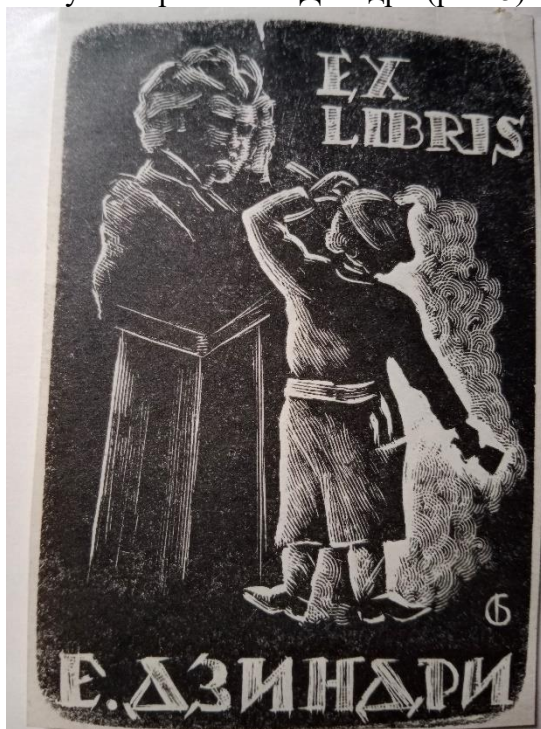


Рис. 5. Гебус-Баранецька С. Львів. Екслібрис Є. Дзиндри. 1966 р.

Цікаво, що тираж каталогу, з заздалегідь виділеній сторінці для художниці, – тисячу примірників! Наступного року в місті вже експонувалася персональна виставка художниці, на якій було представлено 77 гравюр, 185 книжкових знаків, 66 сувенірних листівок. Гравюра на обкладинці російського каталогу (з українським текстом!), заставки, кінцівки та три екслібри були віддруковані з дощок художниці (рис. 6).

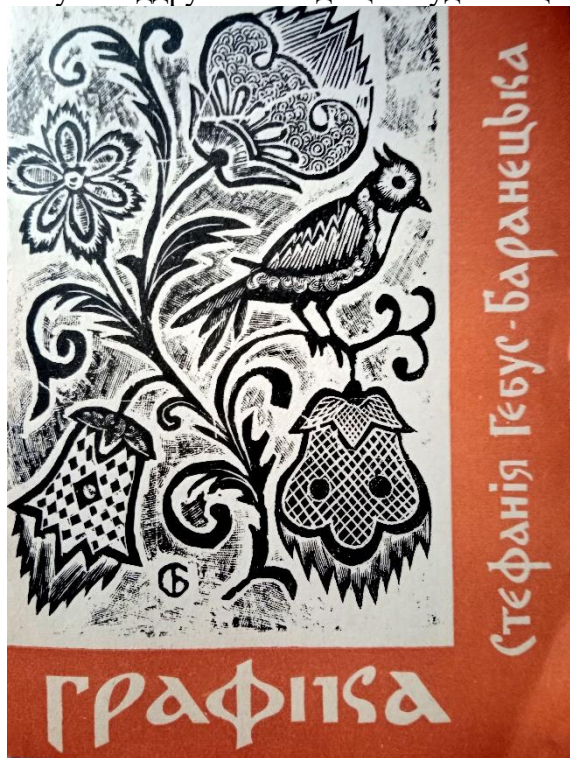


Рис. 6. Обкладинка каталогу виставки «Графіка С.М. Гебус-Баранецької». Кемерово (Росія). 1967 р.

Виняткова роль у популяризації й поширенні екслібриса колекціонерів. Так, керівник Сумського клубу екслібрисистів Олексій Кузьменко у 1984 р. експонував книжкові знаки зі своєї приватної збірки. До цієї події було видано каталог, у якому представлено нові імена: Жанна Воробйова (Дніпропетровськ), Ірина Гресік (Запоріжжя), Леся Каспрук (Луцьк), Марія Котляревська, Лідія Перевальська (Київ), Надія Пономаренко (Ужгород), Ірина Попенко (Вінниця), Віра Юрченко (Суми) та ін. Як бачимо, географія екслібриса поширилася на всю Україну [9].

Розглянемо творчість кількох учасниць цієї виставки. Серед них яскрава постать Марії Котляревської (1902-1984 рр.), яка закінчила в 1929 р. Харківський художній інститут і несла на собі все життя тавро бойчукістки, була членом АРМУ. Майстерність переймала у видатних графіків – Василя Єрмілова, Олексія Маренкова та Івана Падалки. Екслібрисом займалася з 1926 р., виконала 56 книжкових знаків. Їй належать аркуші, виконані на прохання вчених, письменників і художників України: Миколи Глуценка, Дмитра Горбачова, Михайла Дерегуса, Олександра Копиленка, Сергія Кукурудзи, Петра Панча, Леоніда Первомайського, Тетяни Яблонської та ін. У цьому жанрі Котляревська знаходила для себе віддушину серед цькувань і переслідувань. Низка її екслібрисів носить лише ініціали, що ускладнює з'ясування власника, наприклад, за ініціалами О.А. криється прізвище історика Олени Апанович, а Е.М. – Євгенії Миронової. В її книжкових знаках, виконаних у техніках гравюри на дереві та лінолеумі, впізнаємо мотиви й засоби українського орнаменту, фольклорні образи. З великою любов'ю виконувала екслібриси для дітей.

До 100-річчя від дня народження Котляревської, яка, до речі, вела свій родовід від знаменитого Івана

Котляревського, автора «Енеїди», 7 лютого 2002 р. було відкрито виставку її творів. На ній були представлені роботи з колекцій В. Хвороста і Ж. Воробйової – прихильників творчості художниці. Автор вступної статті до альбому-каталогу «Екслібриси Марії Котляревської», художник і колекціонер Василь Хворост (1936-2014 рр.), згадував, як під час візиту художниці до редакції видавництва «Промінь» її зацікавили його редакційні ножиці [1]. Саме вони лягли в основу екслібриса для Хвороста, включно з орнаментом із трикутників, що прийшлося до душі колекціонеру (рис. 7).



*М. Котляревська*  
81

Рис. 7. Котляревська М. Дніпро. Екслібрис  
Василя Хвороста. 1981 р..

Художниця любила життя, в її оселі постійно стояли квіти, і друзі, знаючи про це, дарували їх. Символічно, що у 2016 р. син художниці Михайло Кульбак передав понад 80 творів Марії Котляревської на постійне зберігання до Київського державного інституту декоративно-ужиткового мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука, цього осередку генетичної пам'яті українського мистецтва.

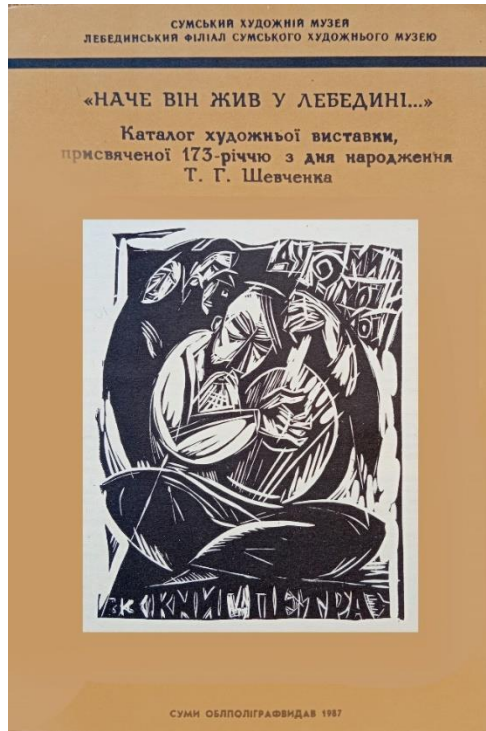
Віра Юрченко (1922-1991 рр.) із міста Суми закінчила Харківський художній інститут в 1953 р. Відома як автор графічної Шевченкіани – серії робіт «По шевченківським містам Сумщини». Брала активну участь у роботі Сумського клубу екслібрисистів та любителів графіки. Перший з понад 30 екслібрисів виконала в 1979 р. Серед її книжкових знаків особливо цікава низка шевченківських екслібрисів, виконаних у техніці ліногравюри, частина з яких присвячена колекціонерам шевченкіани Сергію Арбузову з Сум (1986 р.) і Євгену Артеменку з Харкова (1988 р.) (рис. 8).



Рис. 8. Юрченко В. Суми. Шевченкіана Є. Артеменка. 1988 р.

Людмила Лобода зі Львова експонувала свої екслібриси, створені для Миколи Малишка й родини Петруків, виконані в 1986 р., у Лебединській філії Сумського художнього музею. Виставка «Неначе він жив у Лебедині...», присвячена 173-річчю з дня народження Т. Г. Шевченка. Саме її екслібрис «Із книг Петра» став окрасою обкладинки каталогу цієї виставки [3] (рис. 9). Це був період у житті Лободи, позначений «загостренням» форми, колористичною та пластичною експресією. Теми її творчості – стосунки чоловіка та жінки, людська драма, жанрові композиції. Вона авторка «книг гравюр» за мотивами «Кобзаря» Т. Шевченка, «Fata Morgana» М.Коцюбинського та інших.

Надія Пономаренко – з небагатьох художниць Закарпаття, хто протягом багатьох років займається офортом, – однією з найскладніших графічних технік. В її творах відчутно оживає українська символіка. Емоційна філософічність у поєднанні з філігранною технікою створили своєрідний стиль художниці. Народилася і живе в Ужгороді Закарпатської області. У 1972 р. закінчила відділення графіки Українського поліграфічного інституту імені Івана Федорова, педагоги з фаху – В. Бунов, В. Овчинников. Майже півстоліття вона бере участь у художніх, у тому числі й закордонних виставках, пленерах. Викладає в Закарпатському художньому інституті, де є завідувачем кафедри дизайну. Вона виконала біля сотні книжкових знаків, починаючи з 1976 р., серед них низка екслібрисів для художників Володимира Онищенка, Івана Остафійчука, Богдана Пікулицького, Юрія Чаришнікова, Фіголя, Шимчуків та ін.



*Рис. 9. Обкладинка каталогу виставки з екслібрисом Л. Лободи. Суми. 1987 р.*

**Висновки.** Звичайно, в межах однієї статті неможливо охопити всі імена художниць, які творили екслібриси в надзвичайно складних умовах минулого ХХ ст. Разом із тим, деякі з них, а саме С. Гебус-Баранецька, М. Котляревська, О. Кульчицька, Я. Музика, О. Сахновська вписали яскраву сторінку в історію українського екслібриса. Особлива заслуга в пропаганді книжкового знаку належить О. Кульчицькій і С. Гебус-Баранецькій, які викладали на графічному відділенні Львівського інституту прикладного і

декоративного мистецтва та у Львівському поліграфічному інституті. Саме завдяки їм на Львівщині екслібрис здобув поширення. Варто відзначити також вагомий внесок жінок до графічної Шевченкіани. Варто нагадати, що перший художній екслібрис цієї тематики виконала саме О. Кульчицька в 1917 р. для бібліотеки школи імені Т. Шевченка у Володимирі-Волинському. У II пол. ХХ ст., коли побудова комуністичного майбутнього вимагала в першу чергу створення матеріально-технічної бази, формування комуністичних суспільних відносин і на цій основі виховання нової людини, екслібрис слугував сховком, віддушиною від тих гасел, яких продукувала держава диктатури пролетаріату.

### **Список використаної літератури:**

1. Екслібриси Марії Котляревської. Альбом – каталог. Упор. і автор вступ. статті В. Хворост. Дніпропетровськ, 2002. 40 с.
2. Львівський книжковий знак. Екслібрис. Проспект виставки. Упор. М. Батіг та В. Вітрук. Львів, 1969.
3. Наче він жив у Лебедині.... Каталог художньої виставки, присвяченої 173-річчю від дня народження Т.Г. Шевченка. Суми: Облполіграфвидав, 1987. 10 с.
4. Нестеренко П. Історія українського екслібриса. Видання друге, доповнене. Київ: Темпора, 2016. Сс. 144-145.
5. Нестеренко П. Українські художники – майстри екслібриса діаспори. Альманах бібліофілів. Книга І. Дрогобич: Коло, 2015. Сс. 277-278.
6. Посацька Д. Ярослава Музика і Віра Свенціцька. Ярослава Музика: творчість і колекція. Галицька брама. Січень-лютий 2010. № 1-2 (181-182). С. 33.

7. Руденко О. Екслібриси Олени Кульчицької для бібліотеки Івана Крип'якевича. Вісник Львівської національної академії мистецтв. Вип. 22. 2011. Сс. 395- 404.
8. Сенів І. Олена Кульчицька. Каталог творів. Львів: Львівське обласне управління культури, Львівська організація спілки художників УРСР, 1959.
9. Сучасний український книжковий знак. Каталог виставки. Упор. О. Кузьменко. Суми: Облполіграфвидав, 1984. 68 с.
10. Український радянський книжковий знак. Exlibris. Каталог виставки (1918-1964). Київ: Мистецтво, 1965. 42 с.

**Petro V. NESTERENKO,**

PhD in Arts, Associate Professor,

Private Joint Stock Company "Higher Educational Institution",

Kyiv, Ukraine,

e-mail: [exlibrisclub@ukr.net](mailto:exlibrisclub@ukr.net),

ORCID: 0000-0003-4153-4175

## **SIGNIFICANT CONTRIBUTION OF WOMEN TO UKRAINIAN EXLIBRIS HERITAGE**

**Abstract.** Exlibris, which gained significant popularity in the 20<sup>th</sup> century, disrupted the dominance of conventional phenomena and established forms of art. Its flourishing in Ukraine, as well as graphic art in general, was associated with the affirmation of a new worldview and the development of modern style ideas. A new generation of artists emerged, shaping the paths of artistic development and aiming to bring high art closer to everyday life. Graphic art, being the closest of the visual arts to human life, attracted the thoughts and efforts of creators of the new art. Among the representatives of national

revival in the genre of exlibris, the creativity of Modest Sosenko, Olena Kulchytska, Georgiy Narbut, Pavlo Kovzhun, Yaroslava Muzyka, Olena Sakhnovska, Mykhailo Osinchuk, Petro Kholodny, Mykola Butovych, Stefaniya Hebus-Baranetska, and others is noteworthy. As we can see, women began to play a significant role in this genre, actively participating in exhibitions, the formation, and development of professional education in Lviv. The significance of individual creative personalities is often greater than that of certain artistic movements or trends. In the spirit of the new demands of the time, female artists from Lviv, Kyiv, Dnipro, Uzhgorod, Sumy. Creating bookplates for artists is a process that is both easy and incredibly challenging. It is easy because it does not require special tools and a lot of space. However, it is challenging because it is essential to have the necessary information about the character and preferences of the person for whom the exlibris is created: to know their habits, interests, be familiar with their library, and so on. Today, the exlibris is not what it was yesterday; already in the 1970<sup>s</sup>, it gradually lost its purely bibliophilic purpose, acquires independent value, and its connection with the book becomes more associative and diverse. This becomes evident with the application of deep print techniques in the production of bookplates, which impart vividness and diversity to the narrative. Replacing the graphics, resolved with black and white spots, lines, and strokes, demonstrating the conciseness of thought, comes enthusiasm for strokes widely used in etching and intaglio graphics. This leads to the pictorial quality of engravings, characteristic of the art of engraving. Examples of this can be seen in the engravings of Nadia Ponomarenko and other artists who use the term “exlibris” as an addition to their graphic compositions.

The article highlights the diverse activities of women from different regions of Ukraine who not only actively worked

in the genre of exlibris but also actively participated in public life. Emphasis is placed on their invaluable contribution to the overall cultural development of Ukraine.

**Key words:** female exlibris, graphic arts, cultural activities, exhibitions, collecting, Shevchenko studies.

### References:

1. Ekslibrysy Marii Kotliarevskoi (2002). [Book-plates of Maria Kotlyarevska]. Albom – katalog. Upor. i avtor vstup. statti V. Khvorost. Dnipropetrovsk [in Ukrainian].
2. Lvivskyi knyzhkovyi znak. Ekslibrys (1969). [Lviv book plate. Book-plate]. Prospekt vystavky. Upor. M. Batih ta V. Vitruk. Lviv [in Ukrainian].
3. Nache vin zhyv u Lebedyni.... (1987). [As though he lived in Swan...]. Katalog khudozhnoi vystavky, prysviachenoj 173-richchju vid dnia narodzhennia T. H. Shevchenka. Sumy: Oblpolihrafvydav [in Ukrainian].
4. Nesterenko, P. (2016). Istoriia ukrainskoho ekslibrysa [History of the Ukrainian book-plate]. Vydannia druhe, dopovnene. Kyiv: Tempora, 144-145 [in Ukrainian].
5. Nesterenko, P. (2015). Ukrainski khudozhnyky – maistry ekslibrysa diaspory [The Ukrainian artists are masters of book-plate of diaspora]. Almanakh bibliofiliv. Knyha I. Drohobych: Kolo, 277-278 [in Ukrainian].
6. Posatska, D. (2010). Yaroslava Muzyka i Vira Svientsitska [Yaroslav Muzyka and Vera Svientsitska]. Yaroslava Muzyka: tvorchist i kolektsiia. Halytska brama. Sichen-liutyi, 1-2 (181–182), 33 [in Ukrainian].
7. Rudenko, O. (2011). Ekslibrysy Oleny Kulchytskoi dlia biblioteky Ivana Krypiakevycha [Book plates of Olena Kulchytska are for the library of Ivan Kryp'yak

evych]. Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv, 22, 395-404 [in Ukrainian].

8. Seniv, I. (1959). Olena Kulchytska. Kataloh tvoriv [Olena Кульчицька. Catalogue of works]. Lviv: Lvivske oblasne upravlinnia kultury, Lvivska orhanizatsiia spilky khudozhnykiv URSR [in Ukrainian].

9. Suchasnyi ukrainskyi knyzhkovyi znak (1984). [Modern Ukrainian book pkate]. Kataloh vystavky. Upor. O. Kuzmenko. Sumy: Oblpolihrafvydav [in Ukrainian].

10. Ukrainskyi radianskyi knyzhkovyi znak. Exlibris (1965) [Ukrainian soviet book plate. Exlibris]. Kataloh vystavky (1918-1964). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.245-272>  
УДК 7.038.3:782/785]7.012-025.14“XIX”

**Надія Петрівна БАБІЙ,**

кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника,  
Івано-Франківськ, Україна  
e-mail: nadiia.babii@pnu.edu.ua,  
ORCID: 0000-0002-9572-791X

**Богдан Іванович ГУБАЛЬ,**

професор,  
Прикарпатський національний університет  
імені Василя Стефаника,  
Івано-Франківськ, Україна,  
e-mail: bohdan.hubal@pnu.edu.ua,  
ORCID: 0000-0002-3072-2982

## **СВІТЛОМУЗИКА ЯК ЕФЕКТИВНИЙ ЗАСІБ ІНТЕГРАЦІЇ РУХУ В ДИЗАЙНІ ТА ХУДОЖНІЙ ПРАКТИЦІ ОСТАННЬОЇ ЧВЕРТІ ХХ СТОЛІТТЯ**

**Анотація.** Публікація є продовженням авторського циклу про синестетичну теорію та її застосування у дизайн-практиці ХХ ст. Висвітлюється проблематика застосування світломузичних прийомів у вітчизняних дизайнерських та мистецьких проєктах останньої чверті ХХ ст. Використовуються методи, що відповідають системному мистецтвознавчому підходу: соціологічний, у якому культура розглядається як фактор організації громадського життя та формування інтелектуального ландшафту, біографічний – для аналізу основних періодів творчої

діяльності вказаних митців, системний – для констатації способів передачі руху у середовищних проєктах та мистецьких практиках. Методика польових досліджень надала роботі практичної значимості через наповнення інтерв'ю учасниками культурно-мистецьких процесів. На конкретних прикладах доведено, що кінетизм наприкінці ХХ ст. відігравав роль своєрідної лабораторії дослідження мінливості світу як нової потенційності, а популярними засобами інтеграції ідеї руху в буденності обирались світло та музика. Названі популярні осередки та гуртки світломузичних інтересів й публічної демонстрації в Україні 1960-1970-х рр. Особлива увага приділена питанням переходу від теоретичних та експериментальних досліджень Миколи Реріха, Олександра Скрябіна, Мікалоюса Чюрльоніса, Флоріана Юр'єва до практичного застосування світломузики у видовищній культурі та дизайн-практиці. Проаналізована творчість Богдана Губаля, Алли Дутківської, Георгія Ларіонова, Сергія Правдюка, Петра Старуха, Даніеля Фрідмана, Мирослава Яремака. Уперше подано повний опис та доповнено маловідомі проєкти дизайну середовища, одягу, проаналізовано інсталяції та перформанс, в яких для передачі руху були застосовані засоби світлодинаміки. Визначено, що визнання потенційних можливостей світломузики як гармонізаційного матеріалу наприкінці 1970-х – початку 1980-х рр. спричинило активне й свідоме застосування його елементів у проєктній діяльності. Важливою константою новацій залишалось розуміння дотримання комунікативних функцій між усіма складовими синкретичних видів із домінуванням виражальної функції. Одночасно експерименти з музикою, кольором та світлом у просторових та часових формаціях були складовими

процесу, що активно впливав на формування нових стосунків між аудиторією та творами мистецтва.

**Ключові слова:** композиція, рух, світломузика, дизайн, остання чверть ХХ ст.

**Вступ.** Світлове моделювання об'єктів міського середовища як принцип організації синтетичного композиційного матеріалу – надзвичайно популярне явище сьогодення. Сучасні методи проектування світлових ілюзій засновані на технологічних перевагах глобалізованого простору і часто свідомо декларуються учасниками процесу як інноваційні, апробативні, не пов'язані з теорією композиції, що виключає їх із процесу проектування, базованому на усвідомленому використанні композиційного конструкту. Часто ці експерименти декларуються як первинні, тоді як наукова проблематика теорії кольору, синтезованого зі світлом та звуком виникла ще на початкові ХХ ст., була розвинута у 1960-х рр. у середовищах вітчизняних кібернетиків та плідно застосовувалась у дизайн-практиці останньої чверті ХХ ст.

**Постановка проблеми.** Композиція як метод гармонізації проектувальних систем на формальному рівні розглядається через структуру взаємопов'язаних елементів: ідея (задум) – композиційний матеріал – засоби гармонізації – прийоми гармонізації – гармонізований матеріал – принципи композиції – композиційний образ. Серед композиційного матеріалу найбільш вивчені елементи: площина, лінія, колір, простір, об'єм, тоді як рух, світло та звук часто залишаються поза увагою фахівців дизайн-освіти та практиків, хоча ефективне керування освітленням у сукупності зі звуком здатні не лише покращити функціональність середовища, а й надати йому «урухомлення», кінетичності, синестезичності, що

посилить естетичну та емоційну складові цінності об'єкта. Публікація висвітлює конвергентні процеси, що вплинули на застосування світломузичних прийомів у дизайнерських та мистецьких проєктах останньої чверті ХХ ст. та поглиблено розглядає самі маловідомі практики.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** У попередній нашій статті підіймалось питання емотивного викладання предмету композиції у спеціалізованих мистецьких навчальних закладах [2], де ми констатували на ідеях викладання основ композиції через розуміння музичних ритмів, осягнення простору та символічного сприйняття кольору. Важливим джерелом для написання нової публікації стало дослідження «Українська світломюзика» під редакцією Яніни Пруденко [13]. Українській світломюзичі як системному явищу присвячена публікація Галини Скляренко [11]. У ній авторка розмежовує розуміння синестезії та інженерних експериментів, що вплинули на розвиток подієвого дизайну. Творчість і культурну діяльність Флоріана Юр'єва аналізує Дарина Якімова [19]. Галина Полянська у публікації «Синестетичні експерименти на Полтавщині» [7] ділиться цінним особистим досвідом комунікації постстудентської тусовки кінця 1970-х рр., до якої, в т. ч., входив військовий інженер Георгій Ларіонов. Авторка неупереджено описує культурне середовище: у товаристві обговорювали «уявлення філософів стародавнього світу про впливи музики на суспільство, психічне здоров'я та настрої людини», велись «інтелектуальні диспути, суперечки з глобальних мистецьких проблем були вельми популярні» [7, с. 117].

Головною емпіричною базою нашого дослідження стали особистий архів, проєкти інтер'єрів громадських комплексів, виконані на початку 1980-х рр. та спогади-

свідчення Богдана Губалю про застосування принципів рухомих світлових об'єктів у його професійній діяльності [8]. Інтерв'ю Мирослава Яремака й Ірини Погрібної, а також імпровізований есей Петра Старуха, розкривають опис боді-перформансу «Манна» [9; 13]; інтерв'ю Олександра Соколова висвітлює секрет конструкції світлових костюмів «Олімпійські», створених дизайнеркою Аллою Дутківською для легендарного ансамблю «Смерічка» [10].

Ці та інші свідчення запевнили нас у ефективності застосування світломузики в дизайні та художній практиці останньої чверті ХХ ст. як засобу відтворення динамічної космічної епохи. Систематизація усіх досліджень є **метою** цієї публікації.

**Виклад основного матеріалу.** Як явище кінетичне мистецтво постало у світі по закінченню Другої світової війни. Розуміння невиразної сучасності та травматичної минувшини найперше передавалось через абстрактний експресіонізм, що виключав предметний світ, акцентуючи на емоційному. Перша художня виставка з декларацією руху як виразної мистецької компоненти – «Mouvements» – відбулась у паризькій галереї Деніз Рене 1955 р. Сучасники процесу акцентують на суперечках, що все ще тривали між прихильниками образного та нефігуративного мистецтва, тоді як на початку 1960-х рр. уже розпочалось протистояння між прихильниками «стабільного» й «кінетичного». Згадуючи експерименти футуристів, в т. ч. Татліна, Екстер, Меллера [5], митців Баугаузу, світломузичну анімацію Волта Діснея «Фантазія» (1940 р.), сучасники об'єктивно вирізняють непов'язаність цих процесів, зважаючи на новизну у засобах, методиках та змінах середовища [20, с. 26].

Питання руху серед компонентів композиційного матеріалу досі частіше розглядається в теорії динамічних мистецтв: музика, поезія, театр, кінематограф тощо. В образотворчому (візуальному) мистецтві під рухом розуміють рух очей глядача, скорегований художником. Кінетизм 1960-х рр. вплинув не лише на теорію мистецтва, а й на прикладну практику, спричинивши широке застосування рухомих об'єктів, найперше світлових, у буденності.

Долаючи принцип елітизму мистецтва, визначаємо дизайн найперше інструментальною галуззю, що здатна забезпечити комунікацію між мистецькими й академічними інституціями та реципієнтами, громадськими просторами та реципієнтами і т. п. Отже, у дизайні рух одночасно є матеріалом та явищем. Рух є не лише фізичним переміщенням, а й будь-якою зміною, трансформацією, іншою формою буття чи візії об'єкта у момент рецепції. Етап кінетизму став своєрідною лабораторією дослідження мінливості світу як нової потенційності, а популярними засобами інтеграції ідеї руху в буденності стали світло та музика. Жиль Ено, пишучи анотацію до виставки «Artet Mouvement» 1967 р. у Монреалі, заперечує лінійний розвиток мистецтва, як і життя, актуалізуючи паралельність історії: «Мистецтво саме по собі змінює значення чи функції залежно від часу, відповідно до течій інтересів і соціального тиску. Це, у свою чергу, медитація або представлення світу, чиста естетична радість або символічне нагадування, вираження релігійних цінностей або піднесення пишноти матерії, кольору, світла. Мистецтво коливається між тяжкими емоціями споглядання та чарами гри. В одному творі мистецтва не шукають того, що знайшли в іншому» [20, с. 26].

Парадоксальним чином поява альтернативного естетичного сприйняття, швидке застосування естетичних ідей у науковій, технічній та прикладній практиці, масовому виробництві пострадянського простору 1960-1970-х рр., окрім іншого, були тісно пов'язані з розвитком космічної галузі. Синестезія, безпредметне мистецтво, будучи під забороною в офіційних мистецьких академіях, сповідувалось на базі технічних ЗВО: найперше – авіаційного в Казані («Прометеевські читання» Булата Галєєва), політехнічних інститутів Києва, Львова, тощо. Окремі ініціативні групи працювали в галузі експериментального прогнозування, створювали несподівані футуристичні мистецькі форми, а також інструментарій для їх втілення. Поєднання пластичного та візуального мистецтва, музики, архітектури, спецефектів вимагало залучення різногалузевих фахівців та активної співучасті глядачів. За словами дослідниці вітчизняної світломузики Яніни Пруденко, «...допоки це називали експериментами з дизайном – світломузика нікого не цікавила. Але коли це почали називати мистецтвом, тих, хто нею займалися, почали переслідувати, а діяльність забороняти» [13]. Проте, якщо у 1920-х рр. ідеї синестезії реалізовувались у форматі «синтезу мистецтв» (наприклад, проєкт вітрового музичного пам'ятника на могилі Дениса Січинського у Станіславові (тепер Івано-Франківськ) авторства Михайла Зорія [3, с. 253], то світломузичні експерименти 1960-х рр. мають характеристики «синкретизму», для якого характерне не лише формальне поєднання науки й мистецтва, а й злиття духовних поглядів, технологій і практик. У них світлоколірні розкладки, створені на основі однойменної колірної партитури Олександра Скрябіна (1910 р.), партії «Luce» ґрунтувались

не на довільному колірному супроводі музики, а на кольорі – як самостійній музичній константі.

Масове обговорення теорії світлоколюору та появи жанрів кольоротонії, кінокольоротонії, світлопоеми велось через формат публічних лекторіїв, клубні практики, переписки та дискусії на сторінках популярних часописів, у т. ч.: «Наука і життя», «Літературна Україна», «Музика» [6; 14; 16]. Так, композитор В. Полевой, після відвідування лекції Б. Галеєва «Світломузика вчора, сьогодні, завтра» в Республіканському Будинку кіно (Київ, 1976 р.) зазначив, що через свої світломузичні фільми «автори домоглися певної пластики в розвитку різноманітних кольорових форм, часто надзвичайно привабливих і по-своєму виразних. Ці безконечно мінливі непередметні форми в ряді випадків винахідливо і художньо переконливо співвідносяться з музикою, утворюючи єдність нового порядку, якої ми не маємо в жодному з існуючих традиційних мистецтв... світлоколюорові образи, зливаючись із музикою, сприяють виникненню нової повноти ліричного настрою. І, що для нас дуже важливо, вони справляють надзвичайно благотворний естетичний вплив на слухачів-глядачів» [6, с. 7].

Світломузика як нова наукова сфера мала власний понятійний апарат, дослідницьку методологію, запозичену з математичних та кібернетичних методів, видову систему. Нова теорія займалась доказовою частиною проблематики естетичної свідомості, що на інтуїтивному рівні завжди було відомо академічному мистецтву. Видатна заслуга полягала у створенні потужної наукової бази та практичному застосуванні технологій у театральному мистецтві, естрадно-виконавській культурі [2].

У цей час у Київському відділенні Українського поліграфічного інституту імені Івана Федорова викладали

теоретик вітчизняної світлодинаміки Флоріан Юр'єв, митець Валерій Ламах. Під їх впливом багато студентів заглиблювались у вивчення теорії кольору: так, Стефан-Арпад Мадяр із м. Чоп, закінчивши навчання у Юр'єва, в 1990-х рр. продовжив дослідження на кафедрі кольородинаміки Будапештського політехнічного університету під керівництвом професора Антала Немчіча. Головний напрям досліджень та творчої реалізації спрямовувався на кольоропреференцію людини та створення колірною адаптаційного середовища для гармонізації психоемоційного стану людини в екстремальних умовах та буденності [3, с. 4]. Наприкінці 1970-х рр. у музеях міст пострадянського простору, в т. ч. – Львові та Києві – з величезним успіхом експонувалась знаменна пересувна виставка творів Миколи та Святослава Реріхів із особистих зібрань С. Реріха та музеїв Індії [14]. Світломузичні експерименти на популярному рівні сприяли появі нових громадських інтер'єрів, кольорового телебачення, проєктуванню світлового середовища у нічному міському просторі й застосуванню ефектних прийомів у видовищній культурі. Масове захоплення фотографією призвело до низки експериментів, в яких фотооб'єкти використовувалися в якості нового художнього медіума.

Поява теоретичного й естетичного дискурсів вплинула на діяльність багатьох ентузіастів із інженерного середовища. Так, харківський інженер Юрій Правдюк запропонував ідею «кольорового форморуху», згуртувавши середовище зацікавлених осіб із назвою «Студія світложивопису». Спеціальний пристрій – електроапарат із прорізними трафаретами й світлофільтрами демонстрував рухомі кольорові форми під час прослуховування класичної музики протягом 1969-1989 рр. у літньому павільйоні

харківського Центрального парку культури. Цікаві покази проводились у цей же час у Полтаві інженером Сергієм Зоріним, Георгієм Ларіоновим, Валерієм Шамраєнко [7, с. 117]. Галина Скляренко відзначає, що Зорін та Правдюк розглядали проблему з інженерної боку. Створення видовища було основною ціллю, музика застосовувалась «інтуїтивно, на засадах власного смаку та внутрішніх відчуттів» [11, с. 106].

Один із найуспішніших світлових театрів, із власною афішею, репертуаром і концертами працював в Ужгороді з 1982 по 1992 рр. під керівництвом Данієля Фрідмана [13, с. 14]. Створенню спеціалізованої інституції передували кафе-клуб творчої молоді «Форум», у якому Фрідман демонстрував власну «слайд-музично-літературну програму», присвячену мистецтву Мікалоюса Константінаса Чюрльоніса. Додатково були створені презентації за творчістю Реріхів, досвід світлового оформлення та впровадження живого коментарію до молодіжних вечорів відпочинку. Всі електронні пристрої для світлодинамічних маніпуляцій розроблялись самостійно радіотехніками-фізиками: Ігорем Скальським, Федором Пейчі. Від 1987 р. ужгородський театр світломузики став професійним «Lux Aeterna» та приєднався до обласного музичного драматичного театру, головним режисером якого на цей час був Станіслав Мойсеєв. У співпраці з Мойсеєвим створена перша в Україні рок-опера з застосуванням лазерного шоу.

Окрім розважальної та естетичної спрямованості, заслугою Фрідмана була організація 1984 р. в Ужгороді всесоюзної наукової зустрічі-практикуму «Практика світлового мистецтва», що поєднувалась із фестивальною програмою. Серед учасників були: команда прометеївців на чолі з Булатом Галєєвим та Рустемом Сейфуллінінм,

естонський художник Ільмар Ояло, професор, винахідник біологографії Грегуш Пал (Будапешт). Під час конференції Фрідман отримав запрошення співпраці від композитора Альфреда Шнітке для постановки «Жовтого звуку» Кандінського (У СРСР перше виконання «Жовтого звуку» з музикою Шнітке відбулося у концертному залі ім. П.І. Чайковського 6 січня 1984 р. – Н. Б.). Новий проєкт не був реалізований через арешт Фрідмана та міграцію Шнітке [13, с. 156].

Новацією ужгородської творчої групи була відмова від «автоматичних пристроїв», у яких алгоритм перекладу не відповідав змістові музики. Отже, вичерпавши сталий інструментарій «галеєвських» світлофільтрів, група переглянула своє уявлення про колір та світло і вдалась до творчих експериментів із формотворенням на базі театральних приставок «Полум'я» та «Дощ»: «Ми були більше таким оркестром, у нас дуже багато було ручної роботи. Була партія безформного кольору. Була партія рухомих фонів: цятки летять у якомусь напрямі. Цих приставок було кілька штук, що їх можна було напрямки міняти, вмикаючи одну, другу, третю». Ігор Скальський зауважує у спогадах на розробці світломузичних партитур, у яких особисто розставляв акценти, визначав переходи тем [13, с. 157]. Окрім рухомих абстрактних фонів у виставах широко застосовувались проєктовані оптичні ілюзії (рис. 1).



*Рис. 1. Алла Дутківська. Костюми «Олімпійські».  
Фото: <https://amnesia.in.ua/70s-via>*

Конструкторська діяльність Г. Ларіонова на базі науково-промислових лабораторій Полтави була спрямована на створення світлових об'єктів утилітарного й естетично-лікувального характеру: звукосинтезатора «Символ-79», асинхронного кольороваріатора з растровим екраном «Міраж-79», інтерактивного звукосинтезатора з тактильним запалюванням «Символ – 80», [7, сс. 117-118]. У громадському середовищі Полтави 1982 р. було змонтоване кольородинамічне підсвічування мапи СРСР в Полтавському аеропорту, а 1990 р. над входом до полтавського ЦУМу встановлено «Кольородинамічний триптих КИТ-3А» – електронний прилад, табло якого переливалось у такт музиці, що лунала поруч [7, с. 118].

Перехід до лазерного проектування відбувся орієнтовно 1981 р. Перший лазер ужгородською групою

Фрідмана був позичений на кафедрі фізики Львівського університету. За спогадами, «формотворення (очевидно, текстура – Н. Б.) виконувалось на основі рифленого скла» [13, с.159]. Лазери: червоний гелій-неоновий та синій гелій-кадмієвий львівського заводу «Полярон», що були газовими і не потребували води, дозволяли творити світлові інсталяції у відкритих просторах. Так, один із перших світлових перформансів відбувся у Москві на фестивалі молоді і студентів 1985 р. Група Фрідмана у нічний час проєктувала на хмари символіку фестивалю з допомогою фігур Ліссажа. Після цього, І. Скальський, разом із московським режисером Юрієм Спіциним, демонстрували лазерне шоу на стадіоні табору «Артек» [13, с. 160].

Захоплюючись методами прометеївців, музикант, композитор, керівник чернівецького ВІА «Смерічка» Левко Дутківський першим у 1979 р. почав самостійно розробляти світлорежисуру до концертів, використовуючи червоний, синій та зелений лазери, особисто керував світлопультом. Для посилення видовищності спеціальні виступи колективу супроводжувались демонстрацією слайдів та фрагментів кінофільмів: «Це було щось надзвичайне на той час. У глибині сцени розташували екран, на якому під час виступу ансамблю висвітлювалися фотографії солістів, назви пісень та їхні автори, картинки карпатської природи, що ілюстрували зміст твору» [10]. Вікно сцени доповнювалось антуражем у вигляді стилізованого буковинського рушника, укомплектованого динамікою руху світла понад 3000 оптронівських лампочок. За спогадами учасника ВІА, музиканта й аранжувальника Олександра Соколова, «у залі поруч із музичним режисером працював зі світлом інженер-електрик, створюючи відповідний настрій разом із пісенею»; солісти у костюмах Алли Дутківської, ритми бітів,

відтворені з допомогою найновіших електроінструментів у доповненні світлового шоу нагадували дискотеку.

Колекція унікальних костюмів 1980 р. «Олімпійські» створена дизайнеркою для концерту в Москві (рис. 2).



*Фото з виступу театру Д. Фрідмана у ILKO Gallery. 2018 р.  
Фото: <https://ilko.ua/ua/event/ukrayinska-svitlomuzika-vid-1960-h-do-sogodni-storinka-zakarpattyu>*

Особливість полягала у доповненні білих атласних сорочок спортивного крою мікроскопічними оптронівськими лампочками, величиною з сірникову головку. Вшиті за спеціальною схемою у силует олімпійського талісману – ведмедика – на грудях учасників, вони засвічувались під час виступу, створюючи ефекти рухливих вогників серед затемненої зали [12, сс. 173-174; 10].

Високий рівень технологічності та унікальний художній образ «Смерічки» засвідчені спогадами, в т. ч. О. Соколова: «Запам'ятався виступ із групою «Спейс» із Франції. Дуже цікава група, електронна музика, багато

лазерів. Коли вони побачили наші лазери, то їхня технічна група пішла до нашої. Вони хотіли купити в нас майже всі лазери. На Заході вони коштували дуже дорого, а в Радянському Союзі їх тихенько виносили з закритих заводів, і музиканти купували» [10].

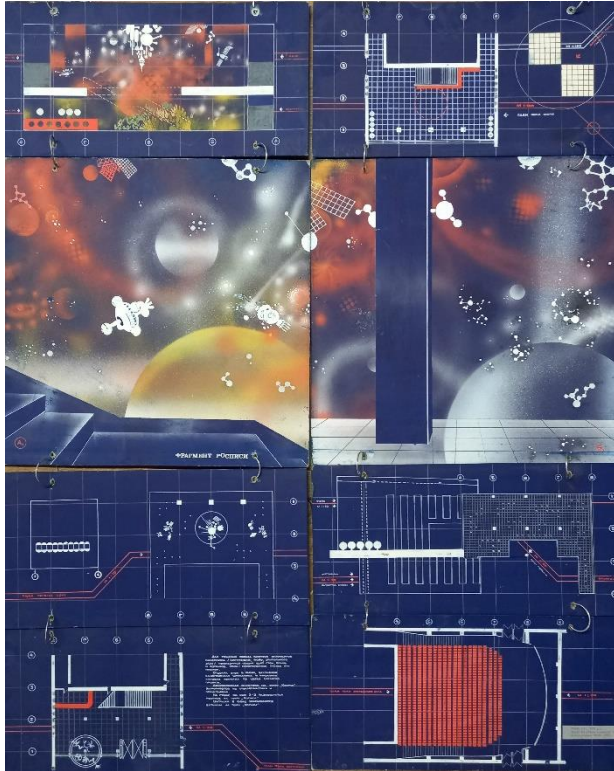
Уперше побачивши світломузичні фонтани у місті Пловдив (Болгарія), під час навчальної практики у Великотирнівському університеті 1977 р., випускник факультету Проектування інтер'єрів та меблів (ПМ) Львівського державного інституту прикладного та декоративного мистецтва Богдан Губаль привніс світломузичний об'єкт у свій дипломний проект Татарського академічного драматичного театру імені Г. Камала (м. Казань, 1978 р.). Робота відзначена золотою медаллю Всесоюзної виставки студентських дипломних робіт у Ленінграді та Києві. Відповідно до задуму, динамічна конструктивна композиція фойє посилена каскадним об'єктом світильників із оптичного скла. Система люстр, створюючи складний меандроподібний контур на стелі, мала асиметричний випад над двометровим фонтаном із того ж матеріалу (рис. 3). Світло доповнювалось кольоровими лампами. Уперше на пострадянському просторі було запропоновано застосувати принцип світломузичного фонтану в інтер'єрі [8].

Якщо перший проект так і не був реалізований до кінця, то інший – кінотеатр «Космос» (м. Ленінгорськ, Татарстан, 1982 р.) був завершений відповідно до авторського задуму (рис. 4) [8].



*Рис. 3. Губаль Б. Проєкт світломuzичного фонтану в інтер'єрі Казанського академічного музично-драматичного театру імені Г. Камала. Львів, 1978 р. Фото: Б. Губаль*

В інтер'єрі фойє було відтворено образ космічного простору. Стіни та стеля пофарбовані у темно-синій. Артистичний розпис фосфорними та флюорисцентними барвниками доповнений динамічними макетами з полістиролу у формі космічних кораблів, розміром до двох метрів.



*Рис. 4. Губаль Б. Проект світломюзичного кінотеатру «Космос», Татарстан, 1982 р. Фото: Б. Губаль*

Макети мали спеціальну електронну начинку – вони рухались під музику, пульсуючи різнокольоровим світлом у залежності від музичної тональності та ритмів. Окремо по периметру фойє вмонтовані прожектори. Їх світло спрямовувалося на окремі групи зображених зірок, створюючи враження пульсуючого об’ємного простору. Ця атракція планувалась перед початком кіносеансів.

Згадки про акцію доволі скромні, дослідники послідовно зауважують лише на учасниках та загальній

аргументації, що «проект «Манна» вирізнявся сміливістю та цікавими пластичними інтерпретаціями» [4] чи, як у інтерв'ю П. Старуха для Я. Шумської, – учасник називає їх «грайливе мистецтво» [17, с. 368]. Збережені фото та відео Георгія Гонгадзе відтворюють першу частину перформанса перед театром «Воскресіння» у Львові, де три учасники: Петро Старух, Мар'ян Олексяк, Мирослав Яремак демонструють ритмічні дії, замотавшись у фольгу, що імітує шаманське вбрання чи космічні скафандри (рис. 5).



*Рис. 5. Боді-перформанс «Манна». Львів, 1993 р.*

*Фото:*

*<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=3725506437486724&set=pb.100000822141890.-2207520000&type=3>*

На думку Б. Шумиловича, ідея акції полягала у тому, щоб за допомогою дзеркал занести сонячне світло у храм мистецтва – до театру: «митці, яким спільнота делегувала роль шаманів-блазнів, мають творити ідеальне відображення реальності, подібно як це робить дзеркало. Але художники не спроможні відобразити світ, особливо зваживши на його складність, і тому вони вирішують зруйнувати сам принцип мистецтва, його міметичність. Проте, зруйнувавши стару модель мистецтва, не залишається нічого іншого, як з її уламків скласти нову. Універсальною метою такої діяльності є просвітлення, а саме – внесення світла мудрості в темний храм мистецьких містерій» [18].

Основна частина дійства, що лишилась поза увагою дослідників, відбувалась у самому театрі і тривала три години. Зі слів Мирослава Яремака [9], будівельне сміття на сцені нововідкритого театру аукціоністами перетворювалось у доцільний об'єкт – постамент. Під час цього процесу Мирослав Яремак декламував власний переклад (переставивши голосні з приголосними) вірша Юрія Андруховича «Пам'ятник» (1990): «Ми помрем не в Парижі, бо ми взагалі не помremo,/ а якщо і помрем, то в Парижі, так само, як і/ в Голівуді, Гонконзі, Женеві, яремчі, Сан-Ремо./Після нас буде море порожніх пляшок під столом на суді...» [1] (Вірш був написаний до п'ятирічного ювілею літ-групи Бу-Ба-Бу. Апеляція до розміщення пам'ятника «перед Оперним, у центрі» пов'язана з місцем пам'ятника Леніну, що на той час ще існував у Львові – Н. Б.).

Ритмічну канву кінетичної композиції закладу вав джазмен Юрій Яремчук (кларнет, саксофони), що імпровізував відповідно до дії (індастріал – коли перформери працювали зі сценічною механікою, емоція чуттєвості у моменти роботи з боді-артом). Зі спогадів

Ірини Погрібної, що перебувала серед глядачів – складалось враження, що саксофон місцями солує, розмовляючи сам із собою. У есеєві Петра Старуха: «ЮРІЙ ЯРЕМЧУК – знаковий джазовий музикант Львова і не тіко. Навчився вести діалог зі світом звуків навколишнього світу, перфектне говорив зі свого сакса чи кларнета, прекрасно знав всі нотні знаки таблиці менділєєва, володів синкопами і менопаузами, квінтами, квартами, терціями і всім решту, що могло бути в доброго джазмена» [12].

Зрозуміло, що інтерпретована Яремаком поезія перетворилась на набір гортанних звуків, однак сама дія точно асоціювалась із «бубабіською», декларуючи: «Нас на цоколі троє – четвертий на цоколі Фалос». У темній залі, троє перформерів почали оголюватись і розмальовувати один-одного флюорисцентними фарбами. Особливістю складу фарби є її невидимість за умов звичайного освітлення та світіння лише в ультрафіолетових променях. Отже, рухи пензля з фарбою та лінії на тілах: пальцях, обличчі, фалосах, – вихоплені світлом, справляли дивовижне враження, перетворюючись на мінливу абстракцію. У есеєві Петра Старуха: «...перед ними (глядачами) ми повстали голюськими. Троє космонавтів світили своїми причандаллями під світлом неонових ламп і змальовували один одного флюорисцентними фарбами. Під дією світла фарби набирали своєї ядовитої яскравості. Художник завжди голий коли хоче вийти на суд публіки вона буде перемелювати його як творця. Твоя обнаженість світиться, як на долоні, і ця мить радості подібна метелику що махає крильцями над свічкою осуду але є щось первинне, те що нагадує едем, наївно дитячу людську істоту, що є частиною світу. Цей світ сидить у кожному з нас, вкритий личиною всякого мотлоху, за яким відкритими для споглядання світу залишаються лишень очі» [12].

Згодом учасники почали омивати тіла водою – фарба стікала і мінилась світлом в калюжах, М. Яремак розтягував її по сцені старою шваброю і ганчіркою, вбраний у армійські штани та кірзові чоботи (алюзія до пам'ятника невідомому солдату).

**Висновки.** Як бачимо, передумови інтерактивного мистецтва тривалий час сповідувались академічними спільнотами, найбільше пов'язані з конвергентними процесами у технічній та технологічній сферах, що обумовлювали тісну взаємодію електронних технологій та класичних мистецтв, руйнували межі між мистецтвом та буденністю. Синкретичність породила розвиток нових перформативних мистецьких форм, що обумовлювали залучення глядачів. Визнання потенційних можливостей світломузики як гармонізаційного матеріалу спричинило активне застосування її елементів у проєктній діяльності. У проєктуванні громадських залів, плануванні видовищ, при створенні сценічних костюмів з допомогою цих засобів акумулювалась ідея нелінійного руху. Важливою константою новацій залишалось розуміння дотримання комунікативних функцій між усіма складовими синкретичних видів з домінуванням виражальної функції. Одночасно експерименти з музикою, кольором та світлом у просторових та часових формаціях були складовими процесу, що активно впливав на формування нових стосунків між аудиторією та творами мистецтва.

### **Список використаної літератури:**

1. Андрухович Ю. Пам'ятник. Юрій Андрухович та Мертвий півень. 5. 10. 2009.  
URL: <https://andruhovich.ucoz.ua/forum/7-7-1>

2. Бабій Н., Губаль Б. Композиція в дизайні. Особливості емотивного конструкту. АРТ-платФОРМА. 2023. Вип. 1(7). Сс. 170-188.
3. Бабій Н. Science art: мистецтво у науці чи наука у мистецтві. Мистецька культура: історія, теорія, методологія: доп. та повідомл. ІХ Міжнар. наук. конф. Львів, 19 листоп. 2021 р. НАН України, ЛННБ України ім. В. Стефаника, Ін-т досліджень бібліотечних мистецьких ресурсів. Львів, 2021. Сс. 268-275.
4. Грідяєва Т. Перформанс та просторові мистецькі події-акції в Україні 1960-х – перша пол. 1990-х років. Народознавчі зошити. 2015. № 4 (124). Сс. 899-907. С. 902.
5. Єрмакова Н. Березільська культура: Історія, досвід; Інститут проблем сучасного мистецтва Національної академії мистецтв України. Київ: Фенікс. 2012. 512 с.
6. Полевой, В. Світломузика. Музика. 1976. № 5. Сс. 7-8.
7. Полянська Г. Синестетичні експерименти на Полтавщині. Актуальні проблеми сучасного культурно-освітнього простору: Зб. ст. і матер. Міжнар. наук.-практ. інтернет-конф. (6-7 листопада 2019 р.). Полтава: ПНПУ імені В. Г. Короленка, 2019. Сс. 115-118.
8. Приватний архів Н. Бабій. (05. 06.2023). Надія Бабій із Богданом Губалем [інтерв'ю].
9. Приватний архів Н. Бабій. (06. 06.2023). Надія Бабій із Мирославом Яремаком та Іриною Погрібною [інтерв'ю].
10. Середа В. «Смерічка», музика й морські простори в житті Саші Соколова. Письменницький портал Пилипа Юрика та міжнародного фонду імені Павла Глазового. 12 листопада 2013. URL: <https://pilipyurik.com/60-news/latest-news/590-lr-23>

11. Скляренко Г. Творчість Флоріана Юр'єва та нові виміри художнього синтезу. Студії мистецтвознавчі. 2019. Число 3-4. Сс. 100-114.
12. Старух П. Сходження манни...(14. 02. 2021). URL: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3725506200820081&set=pb.100000822141890.-2207520000>
13. Українська світломузика. [Під ред. Я. Пруденко]. 2019.  
URL:[https://issuu.com/ukrmediaartarchive/docs/ulm\\_ch\\_1\\_ukr](https://issuu.com/ukrmediaartarchive/docs/ulm_ch_1_ukr)
14. Хронологія життя і творчості С. М. Реріха. (б. р.). У МГО «Українське реріхівське товариство».  
URL: <http://www.roerich-urs.com/ukr/snr/dates3.html>
15. Шикан В. Диригент кольорових рапсодій. Радянська Україна. 1964, 13.IX.
16. Шишов О. Симфонія кольорів. Вечірній Київ. 1968. 6. 01.
17. Шумська Я. Інсталяція та перформанс у мистецтві кінця ХХ – початку ХХІ століття: українсько-польська співпраця, творчі експерименти та взаємовпливи. Кваліфікаційна наукова праця на правах рукопису. С. 368.
18. Шумилович Б. 1993 у Львові: трансгресії та естетичні ритуали переходу. Zbruč. 2018, 23. 05.  
URL:<https://zbruc.eu/node/80025>
19. Якимова М. Modus. Coloris. Sintez Флоріана Юр'єва. Мистецтво. Музей. Діалоги. 2021. № 1.  
Сс. 268-281.
20. Hénault G. L'art en mouvement et le mouvement dansl'art. ViedesArts. 1967 (49). 22–27.  
URL: <https://id.erudit.org/iderudit/58263ac>

**Nadiia P. BABII,**

PhD in Arts, Assistant Professor,  
Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,  
Ivano-Frankivsk, Ukraine,  
e-mail: nadiia.babii@pnu.edu.ua,  
ORCID:0000-0002-9572-791X

**Bohdan I. HUBAL,**

Professor, Vasyl Stefanyk Precarpathian National University,  
Ivano-Frankivsk, Ukraine,  
e-mail: bohdan.hubal@pnu.edu.ua,  
ORCID: 0000-0002-3072-2982

**LIGHT MUSIC AS AN EFFECTIVE MEANS OF  
INTEGRATING MOVEMENT IN DESIGN AND  
ARTISTIC PRACTICE OF THE LAST QUARTER OF  
THE TWENTIETH CENTURY**

**Abstract.** The publication is a continuation of the author's series on synaesthetic theory and its application in design practice of the 20<sup>th</sup> century. Methods corresponding to the systematic art history approach are used: sociological, in which culture is considered as a factor in the organization of public life and the formation of intellectual landscape, biographical for analyzing the main periods of these artists' creative activity, and systematic for stating the ways in which the movement is transmitted in environmental projects and artistic practices. The methodology of field research gave the work practical significance through the content of interviews with participants in cultural and artistic processes. The problem of using light and music techniques in domestic design and art projects of the last quarter of the 20<sup>th</sup> century is highlighted. Concrete examples prove that kineticism at the end of the 20th century played the

role of a kind of laboratory for the study of the variability of the world as a new potentiality, and light and music were chosen as popular means of integrating the idea of movement into everyday life. Popular centers and circles of light music interests and public demonstrations in Ukraine in the 1960<sup>s</sup> and 1970<sup>s</sup> are named. Special attention is paid to the transition from the theoretical and experimental researches of Alexander Scriabin, Mikaloyus Čiurlionis, Mykola Roerich, Florian Yuriev to the practical application of light music in spectacular culture and design practice. The works of Daniel Fridman, Georgy Larionov, Serhiy Pravdyuk, Bohdan Gubal, Alla Dutkivska, Petr Starukh, Myroslav Yaremak were analyzed. For the first time, a complete description and addition of little-known environmental and clothing design projects is presented, installations and performances in which light dynamics were used to convey movement are analyzed. It was determined that the recognition of the potential possibilities of light music as a harmonizing material in the late 1970<sup>s</sup> – early 1980<sup>s</sup> caused the active and conscious use of its elements in project activities. An important constant of innovations remained the understanding of the observance of communicative functions between all components of syncretic species with the dominance of the expressive function. At the same time, experiments with music, color and light in spatial and temporal formations were components of the process that actively influenced the formation of new relationships between the audience and works of art.

**Key words:** composition, movement, light music, design, the last quarter of the 20<sup>th</sup> century.

#### References:

1. Andrukhovych, Yu. (2009). Pamiatnyk [Monument]. Yurii Andrukhovych ta Mertvyi piven. URL: <https://andruhovych.ucoz.ua/forum/7-7-1> [in Ukrainian].

2. Babii, N., Hubal, B. (2023). Kompozytsiia v dizaini. Osoblyvosti emotyvnogo konstruktu [Composition in design. Features of the emotional construct]. Art-Platform. 7 (1), 170-188 [in Ukrainian]
3. Babii, N. (2021). Science art: mystetstvo u nauksi chy nauka u mystetstvi. [Science art: art in science or science in art]. Mystetska kultura: istoriia, teoriia, metodolohiia. Lviv, 268-275 [in Ukrainian].
4. Hridyayeva, T. (2015). Performans ta prostorovi mystetski podii-aktsii v Ukraini 1960-kh – persha pol. 1990-kh rokiv [Performance and spatial art events-actions in Ukraine in the 1960<sup>s</sup> – first half of 1990<sup>s</sup>]. Narodoznavchi zoshyty, 4 (124), 899-907 [in Ukrainian].
5. Yermakova, N. (2012). Berezilska kultura: Istoriia, dosvid [Berezil culture: History, experience]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
6. Polevoi, V. (1976). Svitlomuzyka [Lightmusic]. Music, 5, 7-8 [in Ukrainian].
7. Polianska, H. (2019). Synestetychni eksperymenty na Poltavshchyni [Synesthetic experiments in Poltava region]. Aktualni problemy suchasnoho kulturno-osvitnoho prostoru. 115-118 [in Ukrainian].
8. Pryvatnyi arkhiv N. Babii [Private archive of N. Babii]. (05/06/2023). Nadiia Babii with Bohdan Gubal [interview] [in Ukrainian].
9. Pryvatnyi arkhiv N. Babii [Private archive of N. Babii]. (06/06/2023). Nadiia Babii with Myroslav Yaremak and Iryna Pogribna [interview] [in Ukrainian].
10. Sereda, V. (12/11/2013). “Smerichka”, muzyka y morski prostory v zhytti Sashi Sokolova [“Smerichka”, music and sea

space in the life of Sasha Sokolov]. Pysmennytskyi portal Pylypa Yuryka ta mizhnarodnoho fondu imeni Pavla Hlazovoho. Available at: <https://pilipyurik.com/60-news/latest-news/590-lr-23> [in Ukrainian].

11. Skliarenko, H. (2019). Tvorchist Floriana Yurieva ta novi vymiry khudozhnogo syntezy [Creativity of Florian Yuriev and new dimensions of artistic synthesis]. Researches of the Fine Arts, 3-4, 100-114 [in Ukrainian].

12. Starukh, P. (14/02/2021). Skhodzhennia manny...[Ascent of manna...]. Available at: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=3725506200820081&set=pb.100000822141890.-2207520000> [in Ukrainian].

13. Ukrainska svitlomuzyka. [Ukrainian lightmusic] (2019). [Edited by Ya. Prudenko]. Available at: [https://issuu.com/ukrmediaartarchive/docs/ulm\\_ch\\_1\\_ukr](https://issuu.com/ukrmediaartarchive/docs/ulm_ch_1_ukr). [in Ukrainian].

14. Khronolohiia zhyttia i tvorchosti S. M. Rerikha. [Chronology of the life and work of S. M. Roerich]. Available at: <http://www.roerich-urs.com/ukr/snr/dates3.html> [in Ukrainian].

15. Shykan, V. (13/09/1964). Dyrhent kolorovykh rapsodii [Conductor of colorful rhapsodies]. Radianska Ukraina [in Ukrainian].

16. Shyshov, O. (06/01/1968). Symfoniia koloriv [Symphony of colors]. Vechirnyi Kyiv [in Ukrainian].

17. Shumska, Ya. (2017). Instaliatsiia ta performans u mystetstvi kintsia KhKh – pochatku KhKhI stolittia: ukrainsko-polska spivpratsia, tvorchi eksperymenty ta vzaïmovplyvy. [Installation and performance in the art of the late 20th and early 21<sup>st</sup> centuries: Ukrainian–Polish cooperation, creative

experiments, and mutual influences] [PhD Thesis Degree] [in Ukrainian].

18. Shumylovych, B. (23/05/2018). 1993 u Lvovi: trahshresii ta estetychni rytualy perekhodu [1993 in Lviv: transgressions and aesthetic rituals of transition]. Zbruč. Available at: <https://zbruc.eu/node/80025> [in Ukrainian].

19. Iakymova, M. (2021). Modus. Coloris. Sintez Floriana Yurieva. [Modus. Coloris. Sintez by Florian Yuriev]. Art. Museum. Dialogue, 1, 268-281[in Ukrainian].

20. Hénault, G. (1967). L'art en mouvement et le mouvement dans l'art. Viedes Arts, (49), 22-27. Available at: <https://id.erudit.org/iderudit/58263ac> [in French].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.273-294>  
УДК 7.761(045)

**Світлана Вікторівна СТРЕЛЬЦОВА,**  
Київський університет імені Бориса Грінченка,  
Київ, Україна,  
e-mail: s.strieltsova@kubg.edu.ua,  
ORCID ID 0000-0003-4612-911X

### **МИСТЕЦЬКІ ІННОВАЦІЇ ОЛЕГА ДЕНИСЕНКА: ТЕХНОЛОГІЧНІ ПОШУКИ**

**Анотація.** У статті розглянуто творчість сучасного українського художника Олега Денисенка та його інноваційний патентований винахід, який містить у собі поєднання художніх прийомів естампа, скульптури, левкасу та живопису. У дослідженні використовується комплексний, хронологічний, іконологічний, компаративний методи аналізу творів художника. Мистецька діяльність автора охоплює новаторські відкриття, які базуються на міцному підґрунті сталих багатомісячних надбань у сфері образотворчого мистецтва. Висвітлено технологічну складову нової мистецької техніки, яку названо гесографією. Детально розглядаються основні види мистецтва, в яких максимально відображено неординарну обдарованість автора.

Тривалі експерименти О. Денисенка з традиційною технологією левкасу призвели до унікальних технічних результатів: художник разом зі своїм колегою І. Худяковим придумали, вдосконалили та запатентували нову техніку, різновид образотворчого мистецтва, яку назвали «гесографію» (термін авторів), що існує на перетині

іконопису, естампу та живопису. Авторами винаходу вважаються Олег та Олександр Денисенки, батько та син.

Аналізується техніка створення мистецьких творів із новими підходами до формування образу та застосуванням експериментальних технологій. Звернуто увагу на технологічні особливості виконання творів, етапи виконання. Висвітлюється семіотичне значення символів та образів, які наповнюють композиційний простір творів. Зосереджено увагу на розкритті особливостей впровадження автором традиційних технологічних процесів у поєднанні з новаторським підходом для самовираження в класичних видах мистецтва. Розкрита тематика творів, які втілені у кропіткому опрацюванні деталей та витонченому, естетичному підході в подачі техніки. Розглядаються зразки мистецьких творів, виконаних автором в різні роки та в різних видах мистецтва: офорті, скульптурі та левкасі, але перевтілених художником у новій технології інноваційного винаходу «гесографії».

**Ключові слова:** гесографія, патентована інновація, гравюра, скульптура, левкас, живопис, Олег Денисенко.

**Вступ.** Сьогодні сприйняття сучасного мистецтва максимально проходить через образотворчі візії, які у своїй більшості навіяні цифровим мистецтвом, експериментальним живописом та арт-об'єктами. Розмаїття представлених глядачеві творів вже не викликає подиву. На підсвідомому рівні публіка готова побачити щось експресивно нестримне або гидко приголомшливе. І коли вже втрачається надія насолодитися естетичним, витонченим, інтелігентним художнім твором, який буде наповнений філософськими міркуваннями та семіотичним спілкуванням із глядачем, з'являються відкриття світового значення.

Тривалі експерименти О. Денисенка (майже 10 років) із традиційною технологією левкасу призвели до унікальних технічних результатів: художник разом зі своїм колегою І. Худяковим придумали, вдосконалили та запатентували нову техніку, різновид образотворчого мистецтва, яку назвали «гесографію», що існує на перетині іконопису, естампу та живопису. Авторами винаходу вважаються Олег та Олександр Денисенки, батько та син.

Пошуками нового у висловлюванні власного бачення в мистецтві автор займається з середини 1990-х рр. Презентація довготривалих пошуків і нового винаходу О. Денисенка відбулося у 2020 р. на персональній виставці в центрі сучасного мистецтва «Білий світ». Там було представлено інноваційне мистецьке вбрання для iPhone – «AETHER», розроблене Денисенками [3].

Тривалі експерименти О. Денисенка (майже 10 років) із традиційною технологією левкасу призвели до унікальних технічних результатів: художник разом зі своїм колегою І. Худяковим придумали, вдосконалили та запатентували нову техніку, різновид образотворчого мистецтва, яку назвали «гесографію» (термін авторів), що існує на перетині іконопису, естампу та живопису [6]. Авторами винаходу вважаються Олег та Олександр Денисенки, батько та син [4].

Художник продовжує свою мистецьку діяльність у новій техніці та занурюється в подальші експерименти та застосування технологічних прийомів. Пошуки самовираження автора тривають біля 30 років. У процесі тривалих міркувань у визначенні власного стиля, в якому працює автор, народжується «ANTIQVITAS NOVA – нова старовина», що втілює можливість для митця розкритися як винахіднику, художнику, новатору, деміургу.

**Постановка проблеми.** Постать Олега Денисенка вже понад чверть століття викликає жвавий інтерес серед професійних митців, поціновувачів графічного мистецтва та колекціонерів. Творча діяльність художників, які роблять новаторські відкриття, викликає захоплення, а інколи й здивування, можливістю творити нове й неординарне мистецтво, спираючись на традиції сталих багатовікових надбань. Саме постать Олега Денисенка є характерним прикладом митця-новатора. Спираючись на класичні школи Пізнього Середньовіччя та Відродження, відкриття та надбання П. Брейгеля, Г. Гольбейна, А. Дюрера, Л. Кранаха, М. Раймонді автор знайшов можливість привнести результати свого новаторського переосмислення в образотворче мистецтво. Сформувавшись у мистецьких колах львівської школи графіки кінця ХХ ст., до якої належать відомі митці О. Аксінін, В. Дем'янишин, О. Дергачов, С. Іванов, К. Калінович, В. Пінігін, Р. Романишин, С. Храпов, Ю. Чаришніков та ін., О. Денисенко виходить на щабель європейського визнання. Його творчість складає потужне урізноманітнення технічних можливостей в процесі самовираження [9].

Талант О. Денисенка має багатогранне розкриття, він творить у різних видах мистецтва. Так, експериментальні пошуки понад десяти останніх років діяльності автора, реалізувалися у винаході нового виду пластичного мистецтва – «гесографії». Презентація власного винаходу Олегом Денисенком відбулася у 2020 р. у мистецьких галереях України та за її теренами та викликала неабиякий інтерес та захоплення серед поціновувачів мистецтва.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Діяльність митця Олега Денисенка на сьогодні розглядається невеликою кількістю науковців. Так, творчий доробок художника досліджується у статтях

В. Михальчука, Ю. Романенкової, С. Стрельцової [8]. Внесок О. Денисенка у розвиток сучасного графічного мистецтва та феномену львівської школи вивчала Т. Шепеть [12; 13]. Оглядом діяльності автора та інших сучасних митців у пошуках і експериментах з левкасом аналізують у наукових розвідках Н. Кохан, Г. Стахевич [6]. Про виставкову діяльність та нові підходи у творчості автора побіжно можна довідатися зі статей у світовій мережі. Серед авторів, які поверхово звертаються до виставкової діяльності художника в експозиційних просторах України та поза її межами, О. Загакайло, М. Катаєва, А. Кухар, Р. Метельський, Н. Павук, Г. Пилипенко, О. Сенишин, Ю. Чаплінський.

Треба зазначити, що ґрунтовних мистецтвознавчих досліджень творчості Олега Денисенка в українському мистецтві поки немає. Тому **мета** статті – актуалізувати мистецьке надбання автора, що потребує глибокого аналізу та вивчення технічних, технологічних та образотворчих пошуків, експериментів.

**Виклад основного матеріалу.** Технології та техніки в мистецтві живопису, графіки та скульптури міняються, як і все в оточуючому середовищі. Вони тяжіють до сучасних течій та напрямків, а також до змін, яких вимагають наративи сьогодення. Змінюються підходи, методи, матеріали та погляд на класичні види мистецтва, а також зазнає перетворення сприйняття глядачем класичних творів. Сучасні художники мають можливість експериментувати, бо наявні матеріали та технології дозволяють розкриватися митцю в багатьох напрямках творчого переосмислення реальності. Результатом одного з таких експериментів є «гесографія».

Мистецька діяльність О. Денисенка починає набирати обертів з останньої чверті ХХ ст. Він опановує

графічні техніки, проходить становлення як графік. Занурення в естамп, штудії та відточування майстерності з орієнтуванням на митців XV-XVI ст. дають колосальний поштовх для діяльності автора. Складність побудови композиції, опрацювання площини дошки, поєднання технічних прийомів дають невтомну жагу художнику для пошуків усе нових засобів самовираження.

Здобувши вищу освіту в Українській академії друкарства, Олег Денисенко сформувався як графік та активно почав займатися творчою діяльністю, відшліфовуючи майстерність в естампах. Його графічні твори – офорти, доволі часто – екслібриси, наповнені філософським звучанням у поєднанні з деталізованим семіотичним змістом та філігранною майстерністю [5]. У роботах майстра чітко відстежується тяжіння до основ класичного графічного мистецтва, що формувалося протягом переважно XVI ст. Твори О. Денисенка просочені впливом Середньовіччя, Відродження. Відчувається непідробний інтерес до класичних ідеалів, із відображенням знань із анатомії та перспективи, у поєднанні з тяжінням до нових винаходів та відкриттів.

«Гесографія» (англ. Gesso – левкас, італ. Gesso – гіпс, крейда; англ. Graphy – графіка) [2] – це новий вид витончених мистецтв, патентована інновація сучасного художника графіка Олега Денисенка. «Гесографія» синтезує традиції та інструментарій графічного мистецтва, живопису, іконопису та скульптури [1]. Задля розуміння терміну треба зануритися і розібратися з технічними та технологічними особливостями цього сучасного винаходу у творчості художника.

Олег Денисенко закладає в основу творчого процесу засоби та інструменти творчих методів живопису, графіки, скульптури, поєднуючи їх в одному творі. З основ

графічного мистецтва він обирає підґрунтя технік глибокого друку, різноманітні особливості травлення, продряпування, фактуру рельєфності поверхні дошки. З роботи в левкасі – глибокий вплив ґрунту на образ і сприйняття твору, багат шаровість лесування, світіння образу зсередини, сакральне наповнення. Особливістю левкасу є білий ґрунт, який варіативно може змінювати площину поверхні від впливу майстра на неї. Рельєфні ґрунти дають сприйняття об'ємності, запозиченої у пластичних властивостей скульптури. Нашарування кольору методом лесування лягають на білу основу ґрунту, як у живописі «старих майстрів» із використанням «мертвого» кольору, що дає додатковий простір, повітряну перспективу і підкреслює глибину створеного майстром образу.

Технологія роботи в техніці офорта та гравюри різцем вимагає детального опрацювання друкованої форми, в якості якої виступає мідна або цинкова пластина, що проходить процес підготовки до початку виконання зображення на поверхні. Для створення офорта поверхня потребує вирівнювання та нанесення стійкого до окислення лаку, який не буде давати можливості, під впливом азотної кислоти або інших травлячих розчинів, змінювати гладку поверхню пластини. Для виконання офорта чи гравюри використовуються різці, за допомогою яких на поверхню наноситься рисунок із контрольованими натиском і глибиною штриха, що занурюється в пластину [14, с. 17].

При травленому штриху на поверхні залишається або чітка лінія різної глибини та об'єму, або тональна пляма, яка залежить від техніки та прийомів опрацювання поверхні пластини. При глибокому друці як травленої пластини, так і гравійованої, в глибини штриха забивається фарба та рівномірно втирається по всій поверхні. Перед друком зайва

фарба знімається з пластини до гладкої поверхні. Надалі, при перенесенні зображення на офортний папір, відбиватися буде тільки фарба з глибини нанесеної в протравлений штрих, гладка поверхня буде працювати як світлі плями графічного задуму.

Так, для виявлення складової естампу у новій техніці звернемося до двох версій твору «Рівновага» (офорт, 2012 р., рис. 1, та гесографія, 2021 р., рис. 2).



Рис. 1. Денисенко О. «Рівновага». Офорт. 2012 р.



Рис. 2. Денисенко О. «Рівновага». Гесографія. 2021 р.

Враховуючи особливості підготовки поверхні друкованої пластини, що були зазначені вище, бачимо спорідненість із робочою поверхнею для виконання «гесографії». Так само вона має бути гладкою, як для офорту, на яку наносяться штрихи спеціальними

інструментами (як для офорту, так і для гесографії), і глибина занурення штриха, його пластична форма, перетинання та нашарування спрацьовують на формування образності.

Відмінністю є значні розбіжності в розмірі робіт. Пластина, яка проходить процес травлення, має не дуже великі розміри, що зумовлено технічними можливостями технологічного процесу, етапів виконання та подальших розмірів друкованого станка, для отримання відбитка. Офорт «Рівновага» має розміри 30 см х 20 см, деталізація вражас. Поєднання травленого штриха, гравіювальних ліній, каліграфічних шрифтових композицій, поєднаних з травленням площинних об'ємів, які досягаються пошаровим покриттям стійкого лаку (споріднена технологія до роботи аквареллю), гармонійно спрацьовують на підкреслену образність стійкого спокою.

Робота «Рівновага» в техніці «гесографія» має значно більший розмір, а саме: 146 см х 97 см, вона майже в п'ять разів більша. Технологічні особливості роботи в матеріалі мають відмінність у т. зв. основі. Робоча поверхня – це набір дошок зі шпугами на зворотному боці (зادля збереження рівної поверхні), з покриттям на клейовій основі паволоки та нанесенням шару левкасу. Саме шар цього ґрунту і впливає на технічне і технологічне виконання мистецького твору. Через пластичність ґрунту глибина штриха варіюється в залежності від його «висоти» (можливості заглиблення), але посилюється в кінетичному опрацюванні перетину штрихового нашарування. Чіткість рисунка зображення та деталізація максимально збережені у порівнянні з технікою офорту.

У створенні відбитка в графічній техніці працює підвищення сприйняття графічної виразності й роботи тонального акценту [10].

Нове трактування «Рівноваги» відбувається за допомогою вкладеного алегоричного змісту, зазначеного автором в описі роботи. Це «Алегорія стійкої особистості, розсудливого та надійного подвижника усіх починань. «Розпоряджаю доладно» – гасло мудрого арбітра, здатного перетворити розбіжності в поглядах у заряд творчої енергії для досягнення спільної мети» [2]. Збільшення образності доповнюється впливом кольору, ефекту світіння білого ґрунту скрізь тонкий шар олійної фарби. При спогляданні на твір ми сприймаємо пластичність самої поверхні, ніби демонстрацію технологічного процесу, який в офортних творах залишається поза межами сприйняття глядачем. Опрацювання кольором дозволяє вкласти плямові акценти в деталі, які потребують посилення уваги на зміст у роботі. При спогляданні двох мистецьких творів ми ніби бачимо одне зображення на поверхні, але насправді сприймаємо як різні картини, з різним ефектом впливу, яке тяжіє від камерного до монументального.

Олег Денисенко визначає свій стиль як нову старовину чи середньовічний символізм, який розкривається майже у всіх його творах, особливо у скульптурі. Спираючись на сприйняття скульптури в просторі, при порівняльному аналізі, ми не побачимо повторів ні з графічними творами, ані з живописними. Це самостійне життя емоції, справжнього творчого процесу митця [11]. Так, у роботі «Кентавр» (рис. 3) втілюється міфологічність, унікальність вікової мудрості, мужності, могутності та сили, розкривається оповідальність та метафоричність.

Перед нами постає вершник на кентаврі зі щитом та списом, лати, шолом лицаря та попона кентавра оздоблені круглими елементами золотого кольору з зображенням коліс із вісьмома спицями, з хрестами, уособлюючи символ

сонця та космічної енергії, переродження та оновлення. Скульптура втілює вершника та лицаря в одному трактуванні, наділяючи образ символічним поєднанням людської мудрості, або оволодінням власними негативними рисами: запальністю, лютістю або буйністю. В цій скульптурній композиції є відчуття історії, це ніби артефакт, знайдений на теренах стародавньої цивілізації, в якому зберігся дух історичних подій. Мистецька цінність скульптур, виконаних Денисенком, крім втілення авторського бачення, полягає ще у їх існуванні в одному екземплярі. Технологія виготовлення відбувається засобом створення оригінальної скульптури з воску, який під час виконання в бронзи розтоплюється, що унеможливує авторське повторення.



Рис. 3. Денисенко О. «Кентавр». Скульптура, бронза. 2007 р.

Рис. 4. Денисенко О. «Кентавр». Гесографія. 2021 р.

Гесографічний твір «Кентавр» має схоже сюжетне наповнення, але набуває додаткового алегоричного та символічного змісту. В техніці «гесографія» цей герой посилюється знаками та символами, набуває просторового наповнення. Таким чином ми ніби отримуємо ключі до шифру, одвічних кодів до речей, що існують, які можна осягнути розумом, але втілюються вони в позачасовому вимірі. Стримана, обмежена палітра роботи дає сприйняття об'ємності матеріальним об'єктам та одночасно прозорості, мінливості й плинності тим, що надають відчуття свободи (крила). В роботі, виконаній на площині, ми бачимо більше проробки деталей, в зображенні, в конструкції елементів структури кентавра, в одязі, в шоломі вершника, в зброї та захисній попоні кентавра. Загальне враження посилюється елементами графічного інструментарію, шрифтовими композиціями, цифровими комбінаціями.

Введений колір наповнює вібраційним звучанням матеріальність предметів, повітря, яке огортає картину з середини та енергетичним поштовхом занурює глядача в свої надра. Опис роботи автором завершує цілісне сприйняття: «Видатна особистість – творець самої себе, – що опанувала власні нестримні пориви, свого внутрішнього кентавра. Ресурс стихійної енергії вона використовує для усвідомленого злету; проте, навіть сягнувши найвищих умоглядних сфер, вміє нагадати про свій первісний хтонічний нор» [2].

Задля загального сприйняття інноваційного винаходу розглянемо порівняння творчих варіацій у левкасі та «географії». Сформувавшись художником-графіком, О. Денисенко завжди цікавився живописом, але не класичним, не традиційним створенням станкового живопису, а впровадженням експериментів із кольором із додаванням пластичного моделювання на площині,

можливістю «впливати» на колір. Так він прийшов до втілення власних задумів у левкасі, в основу якого лягає історичне підґрунтя фаюмських портретів, в яких закладена антична складова, синтез культур, а також іконопису як культурного коду сторіч.

У творі «Веселка» (рис. 5) бачимо характерні технологічні особливості роботи автора. Тяжіння до поєднання зі скульптурною об'ємністю, підкреслена графічність у побудові образів, колірні акценти, які скеровують глядача на споглядання закладеного змісту твору, все це відображається в картинах автора. В левкасі О. Денисенко експериментує з формою дошок, із матеріалами для ґрунту, використовуючи як природні матеріали, так і синтетичні, що дає можливість більшої модифікації об'ємності форми. Основа левкасу (ґрунт) дає підкреслено сакральне наповнення творам у цій техніці. Світло, яке ніби іде з середини, дає можливість світіння поверхні, яка контрастує із колірним нашаруванням, технологічно це відбивання променя світла від білої поверхні та просвічування білого тла.

Фактурність та пластичність ґрунту дає варіативність поверхні самої роботи. Додаткова гра кольору посилюється від втирання його в глибини, які торкаються основи й формуються від кінетичної взаємодії з об'ємами образотворення та нагадують енергетику творчості Рембрандта. Поєднання пастозного накладання кольору та прозорого лесування дають відчуття перспективного скорочення, заглиблення в простір картини.

У творчому арсеналі автора цей твір існує і в техніці офорту, де зображення наповнене знаками та символами, де деталізація звертає до витонченості робіт Дюрера.



Рис. 5. Денисенко О. «Веселка». Левкас. 2006 р

Сам Денисенко каже про свою творчість так: «Мене, як відданого офортиста – хранителя традицій – віддавна захоплювала ідея оновити та оживити естамп: надати йому особливого звучання через колір, та духовної глибини візантійських ікон. Я прагнув розширити свої творчі можливості, оновити художній та естетичний ефект цього виду мистецтва».

Унікальність нової техніки полягає у можливості сприйняття зображення через тактильні відчуття [7]. Саме мистецькі твори О. Денисенка виконані в техніці «гесографія» можна не тільки споглядати, а й вивчати, заплющив очі, як роботу «Веселка» (рис. 6). Авторське

трактування сюжетного образу зафіксовано так: «Символ згоди й добробуту у парі. Саме наша здатність відкритися для різних поглядів приносить плоди взаєморозуміння. Веселка, яку творить сяйво їхньої любові, дарує надію іншим» [2].

Відчуття ефекту рельєфності поверхні, яке можна відчутти, ніби створює ілюзорність можливості доторкнутися до самого процесу створення зображення. Це умовна посвята глядача в таїнство народження картини. Технологічна особливість основи «гесографії» полягає у поєднанні найхарактерніших процесів роботи з офортом, живописом і скульптурою.



Рис. 6. Денисенко О. «Веселка». 2021 р. Гесографія.

Графічна площинність дошки споріднена з естампом, із опрацюванням лінійної та тональної виразності, рельєфності з поєднанням гравіюванням, що посилюється деталізацією та складністю виконання зображення. Виняткова можливість погоджувати гладку поверхню з рельєфністю, з чистотою та світлом ґрунту, що підсилюється пошаровістю лесування та передачею звучання кольору й випромінювання, відбиття світла від поверхні. Всі ці характерні технологічні процеси та прийоми квінтесенцією поєднуються у новому інноваційному винаході «ґесографія».

**Висновки.** Різноманітність технічних особливостей та прийомів, які застосовуються в різних видах мистецтва О. Денисенка, були поєднані майстром в один новий винахід автора «ґесографію». Саме багаторічні експерименти та прагнення оживити естамп, перенести красу і пластику з дошки для друку на поверхню мистецького твору, втілилися у життя з цим новаторським відкриттям. На мистецькій арені та в європейському просторі О. Денисенка знають, впізнають його твори та поцінують мистецьку та громадську діяльність, що значно впливає на значущість представлення України та українських митців у світі. Вклад митця у творчі процеси, в розвиток сучасного мистецтва та розбудову мистецької новачії потребує більшого розповсюдження та подальшого глибшого вивчення та дослідження.

#### Список використаної літератури:

1. Бенюк О. Технічні інновації та мистецький експеримент у ХХ ст. Гілея. 2017. Вип. 125. Сс. 252-257.
2. ґесографія. Історія створення.  
URL: <https://www.antiquitas-nova.art/uk/istoriya-stvorennya/>.

3. «Гесографія». Техніка створення картин. URL: <https://teletype.in/@whiteworldgallery/Gesography.ucu>.
4. Гесографія. URL: <https://uk.everybodywiki.com/%D0%93%D0%B5%D1%81%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D1%96%D1%8F>
5. Зиміна П. Олег Денисенко: «Ми настільки звикли до банальних речей, що не помічаємо їх геніальності». URL: <https://platfor.ma/magazine/text-sq/experience/oleg-denisenko/>
6. Кохан Н., Стахевич Г. Традиційні художні технології як основа експерименту в сучасному мистецтві (на прикладі технології «левкас»). Вісник НАКККіМ. 2022. № 2. Сс. 116-121.
7. Кречетова Д. Картини, що читають руками. У США презентували новий вид мистецтва, винайдений українцями. URL: <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/06/7/248992/>.
8. Романенкова Ю., Стрельцова С. Антологія польоту у творчості Олега Денисенка. Арт-платформа. 2023. 1(7). Сс. 99-123.
9. Руденко О. Львівська школа графіки як визначне явище в українському мистецтві. Українська академія мистецтва. 2016. Вип. 25. Сс. 23-33.
10. Стрельцова С. Втілення сучасних графічних образів у мистецьких експериментах Олега Денисенка (еколін). Український мистецтвознавчий дискурс. 2023. №1. Сс. 29-38.
11. Стрельцова С. Скульптура Олега Денисенка як тривимірна археологія графічних творів. АРТ-платформа. 2020. Вип. 2(2). Сс. 209-228.
12. Шепеть Т. Національна специфіка графічних аркушів традиційно-побутової та історичної тематики 1980

– 2015-х років. Вісник Львівської національної академії мистецтв.2017. Вип. № 32. Сс. 247-263.

13. Шепеть Т. Станкова графіка Львова 1990-2000-х років: національна специфіка та європейський мистецький контекст: дис. ... канд. мистецтвознав.: 17.00.05. Львів, 2019.

14. Христенко В. Техніки авторського друку. Шовкотрафаретний друк, дереворит, лінорит, літографія: навч. посіб. Харків. ХДАДМ, 2003. 146 с.

**Svitlana V. STRELTSOVA,**  
Borys Grinchenko Kyiv University,  
Kyiv, Ukraine,  
e-mail: s.strieltsova@kubg.edu.ua,  
ORCID ID 0000-0003-4612-911X

### **ARTISTIC INNOVATIONS BY OLEG DENYSENKO: TECHNOLOGICAL SEARCHES**

**Abstract.** The article examines the work of the modern Ukrainian artist Oleg Denysenko and his innovative patented invention, which contains a combination of artistic techniques of printmaking, sculpture, levkas and painting. The research uses complex, chronological, iconological, comparative methods of analysis of the artist's works. The artistic activity of the author includes innovative discoveries, which are based on a solid foundation of stable centuries – old heritage in the field of fine arts. The technological component of the new art technique, which is called gessography, is highlighted. The main types of art, in which the author's extraordinary talent is maximally reflected, are considered in detail.

O. Denysenko's long-term experiments with the traditional technology of levkas led to unique technical results: the artist, together with his colleague I. Khudyakov, invented, improved and patented a new technique, a type of visual art called “gessography” (the authors' term), which exists at the intersection of icon painting , prints and paintings. Oleg and Oleksandr Denysenko, father and son, are considered the authors of the invention.

The technique of creating works of art with new approaches to image formation and the use of experimental technologies is analyzed. Attention was drawn to the technological features of the performance of works, the stages of performance. The semiotic meaning of symbols and images that fill the compositional space of works is highlighted. Attention is focused on revealing the peculiarities of the author's implementation of traditional technological processes in combination with an innovative approach to self-expression in classical forms of art. The themes of the works are revealed, which are embodied in painstaking processing of details and a refined, aesthetic approach in the presentation of technology. Samples of works of art made by the author in different years and in different types of art are considered: etching, sculpture and leukasy, but reincarnated by the artist in the new technology of the innovative invention of “gessography”.

**Key words:** gessography, patented innovation, engraving, sculpture, levkas, painting, Oleh Denysenko.

### **References:**

1. Benyuk, O. (2017). Texnichni innovacii ta mystetskyi eksperyment u XX st. [Technical innovations and artistic experiment in the 20th century]. Hileia: naukovyi visnyk, 125, 252-257 [in Ukrainian].

2. Gessohrafiia. Istoriia stvorennia [Gessography. History of creation]. Available at: <https://www.antiquitas-nova.art/uk/istoriya-stvorenniya/> [in Ukrainian].
3. “Gesohrafiia». Tekhnika stvorennia kartyn “Gesography”. The technique of creating pictures]. Available at: <https://teletype.in/@whiteworldgallery/Gesography.ucu> [in Ukrainian].
4. Gessohrafiia [Gessography]. Available at: <https://uk.everybodywiki.com/%D0%93%D0%B5%D1%81%D0%BE%D0%B3%D1%80%D0%B0%D1%84%D1%96%D1%8F> [in Ukrainian].
5. Zymina, P. Oleh Denysenko: “My nastilky zvykly do banalnykh rechei, shcho ne pomichaiemo yikh henialnosti” [Oleg Denisenko: “We are so used to banal things that we don't notice their genius”]. Available at: <https://platfor.ma/magazine/text-sq/experience/oleg-denisenko/> [in Ukrainian].
6. Kokhan, N., Stakhevych, H. (2022). Tradytsiini khudozhni tekhnolohii yak osnova eksperymentu v suchasnomu mystetstvi (na prykladi tekhnolohii «levkas») [Traditional artistic technologies as the basis of an experiment in modern art (on the example of the “levkas” technology)]. Visnyk NAKKKiM. 2, 116-121[in Ukrainian].
7. Krechetova, D. Kartyny, shcho chytayut' rukamy. U SSAH prezentuvaly novyy vyd mystetstva, vynaydenyy ukrayintsyamy [Pictures that are read with hands. A new art form invented by Ukrainians was presented in the USA]. Available at: <https://life.pravda.com.ua/culture/2022/06/7/248992/> [in Ukrainian].
8. Romanenkova, Yu., Streltsova, S. (2023). Antolohiia polyotu u tvorchosti Oleha Denysenka [Flight Anthology in the

Works of Oleh Denysenko]. Art-platforma. (1(7)), 99-123 [in Ukrainian].

9. Rudenko, O. (2016). Lvivska shkola hrafiky yak vyznachne yavyshe v ukrainskomu mystetstvi [Lviv School of Graphics as a Significant Phenomenon in Ukrainian Art]. Ukrainska akademiia mystetstva. 25, 23-33. Available at: [http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uam\\_2016\\_25\\_5](http://nbuv.gov.ua/UJRN/Uam_2016_25_5) [in Ukrainian].

10. Streltsova, S. (2023). Vtilennia suchasnykh hrafichnykh obraziv u mystetskykh eksperymentakh Oleha Denysenka (ekolin) [The embodiment of modern graphic images in the artistic experiments of Oleh Denysenko (ecoline)]. Ukrainskyi mystetstvovoznavchiy dyskurs. (1), 29-38 [in Ukrainian].

11. Streltsova, S. (2020). Skulptura Oleha Denysenka yak tryvymirna arkeolohiia hrafichnykh tvoriv [Oleg Denysenko's sculpture as a three-dimensional archeology of graphic works]. ART-platforma. 2(2), 209-228 [in Ukrainian].

12. Shepet, T. (2017). Natsionalna spetsyfika hrafichnykh arkushiv tradytsiino-pobutovoi ta istorychnoi tematyky 1980 – 2015-kh rokiv [National specificity of graphic sheets of traditional, everyday and historical topics of the 1980s - 2015s]. Visnyk Lvivskoi natsionalnoi akademii mystetstv. 32, 247-263. Available at: <https://visnyk.lnam.edu.ua/visnyk/2017/32/5fd0b37cd7dbbb00f97ba6ce92bf5add> [in Ukrainian].

13. Shepet, T. (2019). Stankova hrafika Lvova 1990-2000-kh rokiv: natsionalna spetsyfika ta yevropeyskyi mystetskyi kontekst [Easel graphics of Lviv in the 1990s-2000s: national specificity and European artistic context]: dys. ... kand. mystetstvovoznav.: 17.00.05. Lviv [in Ukrainian].

14. Khrystenko, V. Ie. (2003). Tekhnyky avtorskoho druku. Shovkotrafaretnyi druk, derevoryt, linoryt, lithofrafiia [Author's printing techniques. Silkscreen printing, woodcut, linocut, lithography]: navchalnyi posibnyk. Kharkiv: KhDADM.

Available at:  
[https://shron1.chtyvo.org.ua/Khrystenko\\_Vladyslav/Tekhniky\\_avtorskoho\\_druku.pdf](https://shron1.chtyvo.org.ua/Khrystenko_Vladyslav/Tekhniky_avtorskoho_druku.pdf) [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.295-308>  
УДК 75/76(477)"19–20"

**Анна Миколаївна ВОЛКОВА,**  
Київський університет імені Бориса Грінченка,  
Київ, Україна,  
e-mail: a.hunka@kubg.edu.ua,  
ORCID: 0000-0003-4455-1640

## **ЖИТТЯ І ТВОРЧІСТЬ ІВАНА ЇЖАКЕВИЧА ЗА МАТЕРІАЛАМИ ЦЕНТРАЛЬНОГО ДЕРЖАВНОГО АРХІВУ-МУЗЕЮ ЛІТЕРАТУРИ І МИСТЕЦТВА УКРАЇНИ**

**Анотація.** Стаття присвячена життєвому шляху і творчості відомого українського художника, корифея вітчизняної образотворчості Івана Сидоровича Їжакевича, які стосуються царини мистецької графіки, що аналізуються за допомогою нових відомостей. Цей аналіз став можливим завдяки матеріалам Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України, зокрема, трьом справам із персонального фонду митця №58 («Їжакевич І. С. – український радянський художник, народний художник УРСР»), наявних в описі 1.

Так, дані справи 60 – «Зразки орнаментованих шрифтів. Калька, туш, перо, олівець. 16,6x11,7; 14,8x13,5; 21, 1x26,1; 18,5x17,2», справи 61 – «Зразок шрифту і текст “Пресвятая Дево Богородіце!..” Папір, калька, туш, перо, олівець. 13,4x11,2; 17,6x20,6» та справи 65 – «Зразки оформлення табличок для кабінетів і класів. Папір, олівець. 23,3x18,9», дозволяють досягнути напрацювання майстра у галузі шрифтової графіки

1890-х – 1920-х рр.

Ще одним важливим першоджерелом, яке стосується життя і творчості знаного майстра в галузі монументального мистецтва, іконопису, художньої ілюстрації низки періодичних видань України кінця ХІХ – середини ХХ ст. Івана Їжакевича є справа 45 з тому першого опису 2, фонду 581 «Спілка художників України». «Особова справа померлого члена Спілки художників України І. С. Їжакевича» містить важливі дані не лише щодо графічної спадщини митця, а й щодо значних, етапних подій його плідного творчих здобутків як видатного киянина.

Насамперед, інформацію про рекомендації на заслуженого діяча і народного художника УРСР, перелік виставок, кращі твори, світлини з виступів тощо. Означені архівні документи дозволяють по-новому оцінити спадщину митця, його визначні досягнення у галузі книжкової графіки, які досі не стали предметом окремого дослідження.

**Ключові слова:** образотворче мистецтво, графіка, шрифти, Україна, кінець ХІХ – середина ХХ століть, Іван Їжакевич.

**Вступ.** Творчість непересічного художника Івана Сидоровича Їжакевича становить окрему сторінку в скарбниці українського образотворчого мистецтва постшевченківської доби. Після «Живописної України» Кобзаря вище означений митець у своїх графічних композиціях підхопив ідеї Тараса Григоровича про показ побуту, етнокультурних традицій і реалій буття представників українського народу.

Іван Сидорович багато і плідно працював над проєктами вітчизняної орнаментики і шрифтів, вивчав і

розробляв традиційні елементи оформлення високохудожньої книги та журнальних видань. Останні йому, як одному з найяскравіших талантів у цій царині, доручали у найпоказовіших, презентативних журналах епохи кін. ХІХ – сер. ХХ ст., завдяки чому його почерк став впізнаваним і в деяких аспектах навіть взірцевим на теренах тодішньої Східної Європи, підготувавши окремі вияви манери й орнаменталізм І. Білібіна, Г. Нарбута, В. Кричевського, М. Жука тощо.

**Постановка проблеми.** Проте, в сучасному мистецтвознавстві більшою мірою вивченою є спадщина Івана Їжакевича в галузі монументально-декоративних розписів, іконопису, релігійного живопису, в яких він виявляв своє знання традицій візантійсько-києворуської доби, у яку був закоханий. І аспекти творчості митця, які стосуються релігійного побуту українців кін. ХІХ – поч. ХХ ст., його шевченкіана, замальовки автохтонних меблів і текстилю, наявні у графічній спадщині, наразі є практично недослідженими та потребують окремої уваги.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** З-поміж останніх публікацій, присвячених напрацюванням Івана Їжакевича, варто відзначити статтю Ірини Марголіної «До питання атрибуції авторів живопису ХІХ ст. у Кирилівській церкві Києва» [6]. У ній музейниця приділила значну увагу призабутій спадщині визначного без перебільшення київського художника [6, сс. 398-414], яка стосувалася провідних пам'яток архітектури столиці та їх монументально-декоративних розписів.

За п'ять років, 2018 р., вийшло друком дві статті мистецтвознавиці Оксани Сторчай, в яких авторка поставила питання про долю надбання митця, зважаючи на матеріали справ його особового фонду у ЦДАМЛМУ. Її публікації «З листів Івана Їжакевича до Федора Коновалюка

(1941-1961 рр.): до 155-річчя від дня народження І. Їжакевича» [8, сс. 479-508] та «Подобиці з творчого життєпису Івана Їжакевича (за архівними джерелами)» [9, сс. 90-97] привернули увагу до спадщини народного художника України, пам'ять про якого потребувала додаткових досліджень епістолярного надбання, мемуаристики, вивчення меморій.

За два роки потому було екранізовано дві кінострічки про легендарного київського корифея вітчизняної графічної школи й художника-монументаліста. Так, двологія «Іван Їжакевич» мала наступні серії: 1. «Під зірками, народженими Богородицею» (Київ, 18.01.2020 р.) та 2. «Нестор-літописець від української ідеї» (Київ, 19.01.2020 р.) і була створена у рамках проекту «КАЛИНОВИЙ К@ТЯГ» агенції «Укрінформ» [5].

Перелічені публікації вкотре привернули увагу до недостатньо поцінованої спадщини майстра, результатом чого стала нова хвиля зацікавлення його надбанням і друк авторкою низки досліджень. Зокрема, тези доповіді «Матеріали Івана Їжакевича в фондах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України» [1, сс. 31-32].

**Мета** статті – презентувати нові дані з життя та творчості Івана Їжакевича кін. ХІХ – сер. ХХ ст. за матеріалами Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України.

**Виклад основного матеріалу.** Спадщина Івана Їжакевича донедавна була оповита певним присмаком таємниці, оскільки більшість матеріалів про нього зберігалися в особовому фонді художника у Центральному державному архіві-музеї літератури й мистецтва України. Доступ в останній був доволі обмежений через норми від 1993 р. щодо захисту авторського права. Матеріали

(рукописи, особисті листи, ескізи графічних творів, шрифтові композиції, живописні замальовки, фото тощо) були передані до збірки вказаного архіву прийомною донькою художника Наталією Іванівною Киенко впродовж 1968-1969 рр. [1].

Зазвичай, такі синтетичні фонди, що складаються з меморій, світлин, рукописних матеріалів, машинописів, авторських художніх творів досліджуються, експертуються фахівцями з різних груп предметів й упорядковуються упродовж кількох десятків років. На момент завершення його опрацювання, по суті, вже діяли норми законодавства щодо заборони доступу до означених документів і творів читачам, оскільки ще не минуло 75 років з дня смерті митця.

Тільки 2022 р., під час написання дисертаційного дослідження про графічну спадщину митця, вдалося налагодити контакт із внучкою прийомної доньки художника – київською дизайнеркою Веронікою Юріївною Зайцевою (нині мешкає у Хорватії), від якої вдалося отримати письмовий доступ не лише на дослідження окресленого фонду зі ЦДАМДМУ, а й його фотокопіювання.

Принагідно слід зазначити, що рідному сину художника від другої дружини Марії Іванової, композитору Михайлу Їжакевичу (1909-1975 рр.) ще за життя останнього було збудовано окремий будинок у Києві, тому цій частині родини творчої спадщини художник за заповітом (рис. 1) не переходило. Натомість у прийомної доньки від третьої дружини Домни Сергіївни Бабенко (1893-1967 рр.) було три доньки, які переділили між собою надбання великого киянина. Дві з них виїхало на Кубу та до США, де свою частину спадщини вони продали.

Те, що залишилося в Україні у розрізі меморій, епістолярної спадщини, проєктних розробок, творчих

ескзів, начерків, готових робіт із родинного архіву нині охоплює лише творчі матеріали з музейних зібрань та опоряджень множинних церков, а також окремих фондів із ЦДАМЛМУ, який донедавна навіть нащадки рідного сина художника мали можливість лишень побачити, проте не копіювати, а ознайомитись.

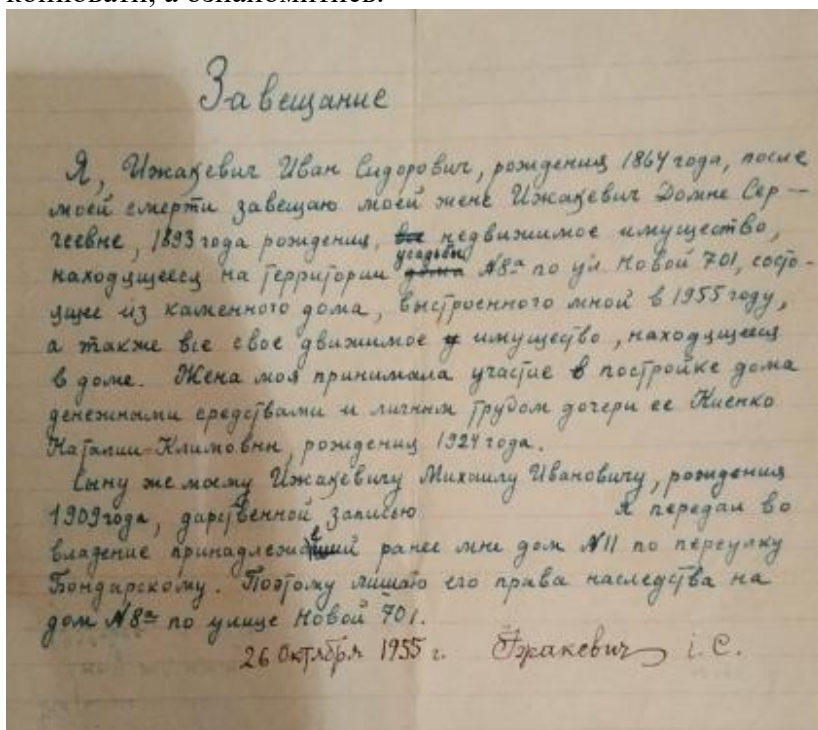


Рис. 1. Фотокопія заповіту Івана Сидоровича Їжакевича 1955 р. Приватна збірка В. Ю. Зайцевої. м. Київ. Публікується вперше.

У цьому сенсі матеріали, які тут зберігаються (у їх числі близько чотирьохсот малюнків), стали доступними для авторки цих рядків і дозволили, спираючись на них, ввести до наукового обігу нові дані щодо життя та творчості

відомого українського художника. Так, з'ясувалося, що у корифея вітчизняної образотворчості Івана Сидоровича Їжакевича залишилися цікаві розробки шрифтів, які стосуються царини мистецької графіки, раніше не відомих широкому загалу [2; 3; 4].

Вони цікаві у плані розуміння векторів пошуку визначного митця, його іконографічних і стилістичних уподобань, джерел інспірацій творів. Насамперед, у процесі їх вивчення стало зрозуміло, що митець, який у 12-річному віці переїхав до Києва і став служити в архірея Братського монастиря, дуже уважно вивчав напрацювання киеворуських оформлювачів книги, відомі за лаврською бібліотекою, що творили під впливом мініатюристів басилевських майстерень візантійських імператорів (установне, напівустановне письмо, впливи заломів готичних шрифтів тощо).

Також І. Їжакевича приваблювали пошуки авторського шрифту, який би віддзеркалював аспекти ідентичності українців, що мали тяглість від Гетьманського часу з бароковими традиціями. Окремо майстер приділяв увагу стилізаціям, пов'язаним із мистецькою манерою графіки свого земляка Тараса Шевченка (Іван народився 1864 р. у с. Вишнопіль на Київщині, тепер землі Черкащини, лишень за три роки по смерті великого Кобзаря), до творчості якого упродовж багатьох десятиліть незмінно відчував пієтет і надихався нею.

Іван Сидорович працював за допомогою кальки, виконував означені композиції тушшю пером, графітним олівцем. Деякі його шрифтові начерки нагадують французькі мережані візерунки, які застосовувалися для оздоблення т. зв. панського великосвітського скла епохи бароко. Це свідчить про глибоке вивчення окремих віх розвитку вітчизняного мистецтва на тлі західного,

вдумливий пошук смислоутворюючих компонентів, що спиралися на цілі шари мистецтва Європи раннього Нового часу.

Окремо слід також приділити увагу ще одному надзвичайно важливому розшуканому у фондах ЦДАМЛМУ документу, який вперше буде вводиться у науковий обіг. Це особова справа митця під №45 з переданих Спілкою художників УРСР матеріалів її померлих членів (Ф. 581, опис 2, том 1) [7].

Її матеріали на 78 аркушах проливають світло на основні віхи життя і творчості визначного киянина, який недаремно був відзначений усіма можливими нагородами і статусами ще за життя (спочатку заслужений діяч мистецтв від 09.05.1940 р., із затвердженням Верховною Радою УРСР 1941 р., хоча у багатьох джерелах зазначалося звання заслуженого художника, що не відповідає дійсності, а потім і народний художник УРСР від 1951 р., кандидат у дійсні члени Академії мистецтв СРСР – цебто в академіки від 19.11.1954 р.) [7, арк. 138-201].

Крім того, за матеріалами стає зрозуміло, що художник не мав початкової і середньої освіти до вступу у київську Лаврську іконописну школу й, вочевидь, самотужки вивчився читати й писати. Час отримання вищої освіти ним після студювання у Київській рисувальній школі Миколи Мурашка по класу Іллі Рєпіна у Петербурзькій академії мистецтв окреслюється 1885-1890 рр. (вступив ще 1884 р.) [7, арк. 172].

Також митець у радянський час позиціонував себе виключно як художник-ілюстратор [7, арк. 137]. Тобто вважав свій графічний доробок основною своєю професійною справою. І вказував, що виконував художнє оздоблення різноманітних журналів упродовж 1885-1959 рр. [7, арк. 138зв.]. Він зазначав, що його основні

графічні твори (24 позиції, здебільшого цикли ілюстрацій та оформлення відомих журналів кшталту «Живописное обозрение», «Нива», «Всемирная иллюстрация»), окрім Києва зберігалися у Білій Церкві, Дніпропетровську, Харкові, Вінниці, Чернігові, Полтаві, Львові [7, арк. 137-179].

З-поміж привітань на його 85-річний і 90-річний ювілеї фігурували імена таких визначних митців у галузі графіки, живопису, скульптури, сценографії, літератури, музики, театру, як М. Бажан, Г. Верьовка, М. Глущенко, С. Григор'єв, М. Дерегус, В. Касіян, В. Костецький, М.Лисенко, В. Меллер, Г. Меліхов, А. Остроумова-Лебедева, О. Пашенко, А. Петрицький, В. Пузирков, М. Рильський, П. Тичина, К. Трохименко, Н. Ужвій, О. Хвостенко-Хвостов, О. Шовкуненко, Т. Яблонська тощо, вітань від СХ Вірменії, Грузії, Естонії, Латвії, Казахстану, Узбекистану й ін. [7, арк. 132-187].

**Висновки.** Отже, за матеріалами Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України вдалося виявити окремі факти з життя та творчості непересічного київського митця Івана Їжакевича. Зокрема, за фондами 58 та 581 встановлено, що майстра 1940 р. висунули на звання Заслуженого діяча мистецтв (затвердили Верховною Радою УРСР 1941 р.), хоча у багатьох джерелах зазначалося, що заслуженого художника, а потім 1951 р. нагородили званням народного художника УРСР, а від 1954 р. рекомендували на кандидата у дійсні члени Академії мистецтв СРСР – цебто в академіки.

Також за матеріалами ЦДАМЛМУ з особової справи Івана Їжакевича зрозуміло, що у радянський час він себе позиціонував виключно як художник-ілюстратор журналів і книжкових видань, перелік основних творів із яких упродовж 1885-1959 рр. становив 24 позиції (включно з

періодичними виданнями, що мали тяглість).

**Список використаної літератури:**

1. Гунька А. Матеріали Івана Їжакевича в фондах Центрального державного архіву-музею літератури і мистецтва України. Дев'ять Платонівські читання. Тези доповідей Міжнародної наукової конференції. Київ: ФОП О. Лопатіна, 2021. Сс. 31-32.
2. Іван Їжакевич. 1. Під зірками, народженими Богородицею» (18.01.2020 р.) та «Іван Їжакевич. 2. Несторлітописець від української ідеї» (19.01.2020 р.) в рамках проєкту «КАЛИНОВИЙ К@ТЯГ» агенції «Укрінформ».
3. Їжакевич І. Зразки орнаментованих шрифтів. Калька, туш, перо, олівець. 16,6x11,7; 14,8x13,5; 21, 1x26,1; 18,5x17,2. ЦДАМЛМУ. Ф. 58. Їжакевич І. С. – український радянський художник, народний художник УРСР. Оп. 1. Спр. 60. На 4-х арк. 1900-ті рр.
4. Їжакевич І. Зразки оформлення табличок для кабінетів і класів. Папір, олівець. 23,3x18,9. ЦДАМЛМУ. Ф. 58. Оп. 1. Спр. 65. На 1 арк. 1920-ті рр.
5. Їжакевич І. Зразок шрифту і текст «Пресвятая Дево Богородіце!..» Папір, калька, туш, перо, олівець. 13,4x11,2; 17,6x20,6. ЦДАМЛМУ. Ф. 58. Оп. 1. Спр. 61. На 2-х арк. Без дати.
6. Марголіна І. До питання атрибуції авторів живопису ХІХ ст. у Кирилівській церкві Києва. Софія Київська: Візантія. Русь. Україна. Київ, 2013. Вип. 3. Сс. 398-414.
7. Особова справа померлого члена Спілки художників України І. С. Їжакевича. ЦДАМЛМУ. Ф. 581 «Спілка художників України». Оп. 2, Т. 1. Спр. 45. Арк. 132-210. На 223 арк.
8. Сторчай О. З листів Івана Їжакевича до Федора Коновалюка (1941–1961 рр.): до 155-річчя від дня

народження І. Їжакевича. Рукописна та книжкова спадщина України. Київ, 2018. Вип. 22. Сс. 479-508, 15 с. додатків.

9. Сторчай О. Подобиці з творчого життєпису Івана Їжакевича (за архівними джерелами). Студії мистецтвознавчі. 2018. №4. Сс. 90-97.

**Anna M. VOLKOVA,**

Borys Grinchenko Kyiv University,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: a.hunka@kubg.edu.ua,

ORCID: 0000-0003-4455-1640

**LIFE AND WORK OF IVAN YIZHAKEVYCH BASED  
ON PERSONAL FILE MATERIALS FROM THE  
CENTRAL STATE ARCHIVE MUSEUM OF  
LITERATURE AND ART OF UKRAINE**

**Abstract.** The article is dedicated to new datas on the life and work of the famous Ukrainian artist, the luminary of Ukrainian art Ivan Sydorovych Yizhakevych, which relate to the field of artistic graphic arts. They were identified and systematized thanks to the materials of the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine. In particular, three cases from the personal fund of the artist No. 58 (“Izhakevich I. S. – Ukrainian Soviet artist, People's Artist of the Ukrainian SSR”), available in description 1. Yes, the data of case 60 – “Samples of ornamented fonts. Tracing paper, ink, pen, pencil. 16.6x11.7; 14.8x13.5; 21, 1x26.1; 18.5x17.2”, cases 61 – “Sample of the font and the text “Holy Virgin Mary!...” Paper, tracing paper, ink, pen, pencil. 13.4x11.2; 17.6x20.6” and cases 65 – “Samples of plaques for classrooms and classrooms. Paper, pencil. 23.3x18.9”, allow you to understand the work of the

master in the field of type graphics of the 1890s – 1920s. Another important primary source that concerns the life and work of a well-known master in the field of monumental art, icon painting, and artistic illustration of a number of Ukrainian periodicals of the late 19<sup>th</sup> and middle 20<sup>th</sup> centuries of Ivan Yizhakevych is file 45 from the first inventory of volume 2 of fund 581 “Union of Artists of Ukraine”. “The personal file of the deceased member of the Union of Artists of Ukraine I. S. Yizhakevych” contains important data not only about the graphic heritage of the artist, but also about the significant, milestone events of his fruitful creative life as an outstanding Kyivan. First of all, information about recommendations for the Honored and People's Artist of the Ukrainian SSR, a list of exhibitions, best works, photos from performances, etc. The identified archival documents will allow a new appreciation of the artist's legacy, his remarkable achievements in the field of book graphics, which have not yet been the subject of a separate study.

**Key words:** Fine Arts, Graphic arts, Fonts, Ukraine, late 19<sup>th</sup> – middle 20<sup>th</sup> centuries, Ivan Yizhakevych.

### **Referenses:**

1. Hunka, A. (2021). Materialy Ivana Yizhakevycha v fondakh Tsentral'noho derzhavnoho arkhivu-muzeyu literatury i mystetstva Ukrayiny [Materials of Ivan Yizhakevych in the funds of the Central State Archive-Museum of Literature and Art of Ukraine]. Ninth Platon Readings. Abstracts of reports of the International Scientific Conference. Kyiv: FOP O. Lopatina, 31-32 [in Ukrainian].
2. Ivan Yizhakevych. 1. “Pid zirkamy, narodzhenymy Bohorodytseyu” (18.01.2020 r.) ta “Ivan Yizhakevych. 2. Nestor-litopysets' vid ukrayins'koyi ideyi» (19.01.2020 r.) v ramkakh projektu “KALYNOVYY K@TYAH” ahentsiyi

“Ukrinform”. [1. “Under the stars born by the Virgin” (January 18, 2020) and “Ivan Yizhakevych. 2. Nestor-chronicler of the Ukrainian idea” (January 19, 2020) within the framework of the “KALYNOVY K@TYAG” project of the “Ukrinform” agency] [in Ukrainian].

3. Yizhakevych, I. Zrazky ornamentovanykh shryftiv. Kal'ka, tush, pero, olivets'. 16,6kh11,7; 14,8kh13,5; 21, 1kh26,1; 18,5kh17,2. TSDAMLMU. F. 58. Izhakevych I. S. – ukrayins'kyy radyans'kyy khudozhnyk, narodnyy khudozhnyk URSR. Op. 1. Spr. 60. Na 4-kh ark. 1900-ti rr. [Samples of ornamented fonts. Tracing paper, ink, pen, pencil. 16.6x11.7; 14.8x13.5; 21, 1x26.1; 18.5x17.2. TsDAMLMU. F. 58. Izhakevich I. S. - Ukrainian Soviet artist, People's Artist of the Ukrainian SSR. Op. 1. Ref. 60. On the 4th sheet. 1900s]. [in Ukrainian].

4. Yizhakevych, I. Zrazky oformlennya tablychok dlya kabinetiv i klasiv. Papir, olivets'. 23,3kh18,9. TSDAMLMU. F. 58. Op. 1. Spr. 65. Na 1 ark. 1920-ti rr. [Samples of design of plates for offices and classes. Paper, pencil. 23.3x18.9. TsDAMLMU. F. 58. Op. 1. Ref. 65. On 1 sheet. 1920s]. [in Ukrainian].

5. Yizhakevych, I. Zrazok shryfta i tekst «Presvyataya Devo Bohoroditse!..» Papir, kal'ka, tush, pero, olivets'. 13,4kh11,2; 17,6kh20,6. TSDAMLMU. F. 58. Op. 1. Spr. 61. Na 2-kh ark. Bez daty [Typeface sample and text “Holy Virgin Mary!..” Paper, tracing paper, ink, pen, pencil. 13.4x11.2; 17.6x20.6. TsDAMLMU. F. 58. Op. 1. Ref. 61. On the 2nd sheet. Dateless] [in Ukrainian].

6. Margolina, I. (2013). Do pytannya atrybutsiyi avtoriv zhyvopysu KHIKH st. u Kyrylivs'kiy tserkvi Kyyeva. Sofiya Kyyivs'ka: Vizantiya. Rus'. Ukrayina [To the issue of attribution of the authors of paintings of the 19th century. in the St. Cyril's Church of Kyiv. Sophia of Kyiv: Byzantium. Rus]. Ukraine. 3, 398-414 [in Ukrainian].

7. Osobova sprava pomerloho chlena Spilky khudozhnykiv Ukrayiny I. S. Yizhakevycha. TSDAMLMU. F. 581 “Spilka khudozhnykiv Ukrayiny”. Op. 2, T. 1. Spr. 45. Ark. 132-210. Na 223 ark. [Personal file of the deceased member of the Union of Artists of Ukraine I. S. Yizhakevych. TsDAMLMU. F. 581 “Union of Artists of Ukraine”. Op. 2, T. 1. Spr. 45. Ark. 132–210. On 223 sheets] [in Ukrainian].

8. Storchai, O. (2018). Z lystiv Ivana Yizhakevycha do Fedora Konovalyuka (1941-1961 rr.): do 155-richchya vid dnya narodzhennya I. Yizhakevycha. Rukopysna ta knyzhkova spadshchyna Ukrayiny [From the letters of Ivan Yizhakevych to Fyodor Konovalyuk (1941–1961): to the 155<sup>th</sup> anniversary of the birth of I. Yizhakevych. Manuscript and book heritage of Ukraine. Kyiv, 22, 479–508, applications] [in Ukrainian].

9. Storchai, O. (2018). Podrobytsi z tvorchoho zhyttyepysu Ivana Yizhakevycha (za arkhivnymi dzherelamy) [Details from the creative biography of Ivan Yizhakevych (according to archival sources)]. Art studies studios. 4, 90-97 [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.309-324>  
УДК 7.021.22:73/76

**Світлана Георгіївна ПАШУКОВА,**  
Київський національний університет  
технологій та дизайну,  
Київ, Україна,  
e-mail: pashukova.sg@knutd.com.ua,  
ORCID: 0000-0001-6890-1145

**Дар'я Андріївна ЧЕМБЕРЖІ,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Київський національний університет  
технологій та дизайну,  
Київ, Україна,  
e-mail: dchemberz@gmail.com,  
ORCID: 0000-0002-8595-6188

**Антоніна Петрівна ДУБРІВНА,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Київський національний університет технологій  
та дизайну,  
Київ, Україна,  
e-mail: dubrivna.ap@knutd.edu.ua,  
ORCID: 0000-0001-8012-6946

## **СКЕТЧІНГ ЯК ЕФЕКТИВНИЙ ІНСТРУМЕНТ ТВОРЧОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

**Анотація.** Стаття досліджує аспекти скетчінгу як особливого практичного інструменту реалізації авторських концепцій в мистецькій практиці. Проведено аналіз різних методів та підходів, технік і стратегій в арсеналі

художників, дизайнерів та інших фахівців у системі образотворчості, що дозволило зробити класифікацію основних типів скетчінгу. Методологія дослідження спирається на застосування системного підходу в дослідженні скетчінгу та комплексному використанні аналітично-структурного, компаративного і емпіричного методу, а також моделюванні й узагальненні. Виявлено позитивний вплив скетчінгу на формування і розвиток авторської концепції та реалізацію мистецьких та дизайн проєктів. Підкреслено роль скетчінгу як важливого комунікативного елементу в командній роботі над створенням візуальної продукції, а також його значущість у досягненні успіху в творчих професіях образотворчого спрямування. Скетчінг як самостійна форма художньої діяльності, а також важливий етап творення, дозволяє художникам і дизайнерам візуалізувати свої пошуки. Цей процес має практичне значення, оскільки допомагає виявити й розвинути нові ідеї, експериментувати з різними рішеннями та відобразити свої думки на папері або в цифровому форматі, що відкриває широкі можливості для розвитку індивідуального стилю. Застосування різних методів скетчінгу дозволяє знайти оптимальний підхід до роботи з ідеями та концепціями. Результати дослідження показують, що скетчінг сприяє розвитку креативного мислення, покращує комунікацію та спілкування в творчих колективах та сприяє досягненню успіху в творчих професіях. Скетчінг як креативний процес може стимулювати позитивну емоційну реакцію від творчості, забезпечуючи естетичне задоволення та спрямовувати до досягнень нових вершин у художній діяльності, спонукаючи до постійного вдосконалення.

**Ключові слова:** скетчінг, творчий процес, методи скетчінгу, практичний інструмент, візуалізація ідей, художня творчість, образотворче мистецтво.

**Вступ.** Сучасний етап розвитку образотворчого мистецтва потребує новаторства та розширення кордонів творчості. У цьому контексті скетчінг виступає як важливий прикладний інструмент, що надає можливість вільного вираження ідей та стимулює креативність. Його методи і підходи дозволяють митцям візуалізувати власні думки, перетворивши їх на художні образи, які впливають на якість образотворчого продукту.

**Постановка проблеми.** Скетчінг як особлива форма рисунку демонструє універсальність та широкий спектр можливостей у різних напрямках творчої діяльності. У дизайні він сприяє розробці нових продуктів як практичний інструмент у пошуку нових ідей та рішень. В образотворчому мистецтві скетчінг дозволяє творцям експериментувати з формами і кольорами, створюючи виразні композиції. В архітектурі скетчінг виступає допоміжним засобом у візуалізації архітектурних концепцій, підсилюючи експериментальну складову та дозволяючи вільно виражати ідеї.

Попри популярність серед митців цієї форми рисунку, спостерігається недостатнє висвітлення зазначеної проблематики в наукових працях, що обмежує розуміння важливості скетчінгу як практичного інструменту в творчому процесі, його впливу на формування концепцій та реалізацію мистецьких і дизайн-проектів.

Тому, зазначена тематика вимагає уважного ставлення й пильного дослідження, що аналізуватиме методи і прийоми скетчінгу, їх практичне застосування в контексті візуалізації авторських концепцій.

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

Дослідники образотворчого мистецтва зосереджувалися на питанні вивчення проблематики творчого процесу засобами скетчінгу. Варто згадати праці R. Steur [8], О. Белянського [1], М. Lewis [5], І. Макушиної [4], в яких розглядалося походження цих творчих практик, що пов'язані з ранніми формами мистецтва. Також досліджувалися різноманітні аспекти та значення скетчінгу, як креативного інструменту авторами популярних видань А. Khiabaniian [10], К. Eissen [9]. Крім того, вони присвячували увагу термінологічним аспектам, спробуючи дати чітке визначення мистецьким явищам та подіям, пов'язаним із скетчінгом, з метою кращого розуміння його ролі в контексті української творчої сцени. Зазначені наукові роботи розкривають сутність скетчінгу як засобу творчого вираження, який дозволяє художникам експериментувати зі своїм мистецтвом та взаємодіяти з глядачем на новому рівні, висвітлюють постійну зміну і розвиток скетчінгу як форми образотворчого мистецтва, що відображає сучасні тенденції та культурні виклики. Проведений аналіз наукових досліджень засвідчив відсутність чіткої структури у визначенні типів скетчів, що окреслює їх особливості.

**Мета роботи** – провести дослідження аспектів скетчінгу як виду образотворчості та інструменту реалізації авторських концепцій у мистецькій практиці, визначити особливості його методів в художній діяльності та розробити класифікацію основних його типів.

**Виклад основного матеріалу.** Скетчінг є важливим інструментом у творчому процесі з практичної точки зору, а саме: використання різних методів та технік скетчінгу дозволяє творчим професіоналам ефективно візуалізувати свої ідеї, досліджувати концепції та розвивати їх у більш деталізовані форми. Одним із напрямів нашого дослідження

є встановлення впливу скетчінгу на генерацію ідей. Дійсно, він стимулює творчість і допомагає генерувати нові ідеї шляхом вільного малювання, експериментів із формами та експресивного вираження креативного мислення, сприяє виявленню неочікуваних зв'язків та асоціацій, що сприяє інноваціям та унікальності творчого продукту. Завдяки скетчам та ескізам, професіонали у творчій діяльності можуть візуалізувати та уточнювати свої ідеї, досліджувати різні варіації та знаходити оптимальні рішення. Скетчінг допомагає перейти від абстрактних концепцій до конкретних форм, деталей та функцій, що сприяє подальшому розвитку проєкту.

Зазначимо, скетчінг є ефективним інструментом для вирішення творчих завдань і проблем. Він допомагає встановити зв'язок між абстрактними концепціями та їх практичною реалізацією, сприяє збагаченню та деталізації ідей. Крім того, в процесі скетчінгу можуть виникати несподівані відкриття та здобутки, що приводять до нових напрямків та переосмислення творчих процесів.

Варто підкреслити важливість розуміння та аналізу контексту, в якому застосовується скетчінг. Різні галузі мистецтва та дизайну можуть мати свої особливості та вимоги до використання скетчінгу. Наприклад, в образотворчому, цифровому мистецтві скетчі можуть бути використані для створення композицій, тоді як у промисловому дизайні вони можуть допомагати в процесі прототипування та розробки форми.

Зауважимо на важливій ролі скетчінгу у спілкуванні та колаборації між творчими командами, де скетчі допомагають візуалізувати та передавати ідеї, спрощують комунікацію та забезпечують взаєморозуміння між учасниками проєкту. Вони стають засобом спільного творчого процесу, де всі учасники можуть вносити свої ідеї

та взаємодіяти у творчому середовищі. Загалом, дослідження підкреслює важливість скетчінгу як практичного інструменту для поліпшення творчого процесу та досягнення успіху в творчих професіях. Воно наголошує на потребі подальшого дослідження методів і стратегій скетчінгу для розширення його застосування в різних галузях мистецтва та дизайну.

Скетчінг, відомий також як швидке ескізування, є процесом візуалізації концепцій шляхом швидкого та неформального малювання. Цей метод спирається на використання візуальних елементів, таких як лінії, плями, кольори та текстури, для передачі думок, концепцій та спостережень. Виконується зазвичай швидко та спонтанно, дозволяючи автору зафіксувати свої найперший враження та виразити їх вільними рухами руки [2].

Основна мета скетчінгу полягає в тому, щоб передати задумане візуально шляхом створення абстрактних або реалістичних малюнків. Це дозволяє авторові не тільки бачити свої ідеї на папері, але й розвивати їх, вносячи зміни та вдосконалення. Скетчінг є не тільки важливим інструментом для художників, дизайнерів, архітекторів, але й корисним навичкою для будь-якого творчого процесу, де потрібно візуалізувати ідеї та розробляти концепції.

Він допомагає уточнити ідеї, розглядаючи їх у візуальній формі. Виконання скетчів сприяє кращому розумінню просторових відношень та пропорцій об'єктів. Крім того, скетчінг є потужним засобом комунікації, який дозволяє передати ідеї та концепції іншим людям швидше і ефективніше, ніж словесне пояснення. Він також сприяє творчому мисленню та стимулює генерацію нових ідей, оскільки вільне малювання сприяє асоціативним процесам і збагачує креативний потенціал, дозволяючи розповісти

історію та передати свої ідеї наочно, що сприяє зрозумінню та спільному обговоренню. Скетчі можуть стати засобом спілкування між художниками, дизайнерами, архітекторами та іншими фахівцями, що допомагає уникнути непорозумінь та сприяє ефективній роботі над спільними проектами.

Отже, скетчинг є важливим інструментом для візуалізації ідей та розвитку творчого потенціалу. Він допомагає перетворити абстрактні концепції на конкретні художні образи, сприяє зрозумінню та комунікації і стимулює творчість та генерацію нових ідей.

Скетчинг як практичний інструмент відкриває безліч можливостей для творчого процесу. Незалежно від галузі, в якій він застосовується, скетчинг є ефективним способом візуалізації ідей та розвитку концепцій. Основною його метою є швидке та спонтанне захоплення моменту, відтворення ідей і формування візуального документу, який може служити початковою основою для подальшої роботи. Використання простих ліній, штрихів та плям допомагає художникам виразити свої ідеї без зайвих обмежень. Свобода в прийомах і методах скетчингу створює середовище, в якому творчий потік думок може вільно реалізуватися, допомагаючи розвитку нових ідей. Скетчинг також сприяє правильному вибору концепції шляхом швидкого тестування та варіацій. Це дозволяє художникам експериментувати з різними варіантами та знайти оптимальний шлях розвитку своїх проєктів. Скетчинг – це важливий інструмент, який використовується в різних творчих галузях, таких як, мистецтво, архітектура, інженерія тощо. Виходячи з вищезазначеного, сформуємо основні типи, що існують в скетчингу, а саме:

– швидкий скетч – швидкий, вільний і невимушений спосіб передачі ідей на папері або іншій поверхні. Він часто

використовується для початкової візуалізації ідеї і може бути виконаний за допомогою олівців, маркерів або ручок. Швидкі скетчі дозволяють зафіксувати ідею, захопити настрій або емоції і створити базову основу для подальшого розвитку;

– дослідницький скетчинг – більш осмислений та детальний процес, який використовується для дослідження та розробки ідей. Він може бути використаний для вирішення складних проблем або для створення кількох варіантів концепції. Дослідницькі скетчі допомагають розкрити можливості і експериментувати зі зображеннями, формами, композиціями і перспективою [7];

– технічний скетчинг – процес створення точних і детальних креслень, які можуть використовуватися для проектування та виготовлення продуктів. Цей тип скетчингу часто використовується в інженерному справі та архітектурі. Технічні скетчі містять важливі виміри, пропорції і деталі, необхідні для виготовлення реалізованого продукту [9];

– художній скетчинг – процес створення художніх робіт, який може включати в себе різні матеріали та техніки, такі як акварель, олія, графіка тощо. Художні скетчі дозволяють виразити творчість, передати настрій і створити художній образ. Вони можуть бути ескізами для майбутніх картин, ілюстрацій або графічних робіт;

– концептуальний скетчинг – процес створення та розробки нових ідей. Він може бути використаний для дослідження нових продуктів, послуг або процесів. Концептуальні скетчі допомагають уявити та візуалізувати ідею, з'ясувати її потенціал і розвинути деталі [10];

– сценічний скетчинг – процес створення послідовності зображень, що використовуються для візуалізації історії або сюжету. Цей тип скетчингу часто





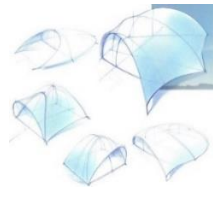





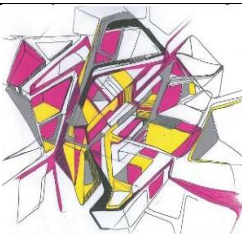
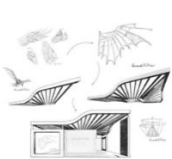
використовується в кіноіндустрії та анімації. Сценічні скетчі дозволяють розкласти події, персонажів та елементи сюжету у певну систему, послідовно розкриваючи загальну композицію сценарію, що найчастіше використовується у кіновиробництві;


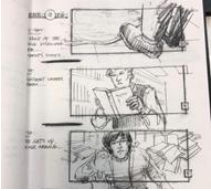
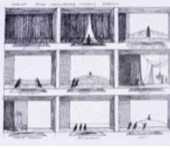

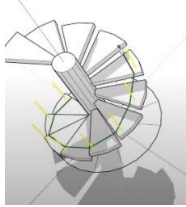
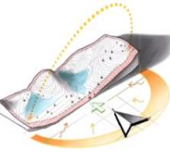
– модельний скетчинг – це процес створення 3D-моделей за допомогою ручного або комп'ютерного моделювання. Він часто використовується в інженерній справі, дизайні та архітектурі. Це вид скетчів дозволяє створити просторові зображення об'єктів, що оптимізує їх проектування.

Зазначені типи скетчингу дають загальне уявлення про різні підходи, що можуть бути використані в різних галузях технічної і творчої діяльності (рис. 1). Також, важливо розуміти, що кожен тип скетчингу має свої особливості та застосовується в залежності від конкретних цілей та завдань.

Розвиток навичок скетчингу потребує практики та систематичного вдосконалення. Через впровадження скетчингу в творчий процес, індивідуальні можливості у візуалізації та розвитку ідей можуть бути значно розширені. Скетчинг стимулює креативний потенціал, сприяє генерації нових концепцій та відіграє важливу роль у формуванні творчої мислення.

Основні типи скетчингу			
Швидкий скетчинг			

<p>Дослідницький скетчинг</p>			
<p>Технічний скетчинг</p>			
<p>Художній скетчинг</p>			
<p>Концептуальний скетчинг</p>			

<p>Сценічний скетчінг</p>			
<p>Модельний скетчінг</p>			

*Рис. 1. Основні типи скетчінгу*

Враховуючи всі переваги та можливості скетчінгу, варто розглядати його як ефективний інструмент для розвитку креативності, візуалізації ідей та поліпшення комунікації. Здатність передавати думки та концепції візуально дозволяє використовувати скетчінг як ефективний засіб для розв'язання проблем, стимулювання інновацій та сприяння спільному творчому процесу.

**Висновки.** Отже, в статті проведено аналіз низки підходів у сучасному скетчінгу, що поглибило розуміння цієї форми рисунку. Виявлено, що скетчінг є універсальним засобом візуальної комунікації, який застосовується в творчій галузі, зокрема у дизайні, образотворчому мистецтві, архітектурі та інженерній справі. Розроблено типологію скетчінгу, а саме: швидкий скетчінг, дослідницький скетчінг, технічний скетчінг, художній скетчінг, концептуальний скетчінг, сценічний скетчінг та модельний скетчінг, що надає чіткого розуміння задач

кожного з зазначених типів, з можливістю оптимізувати його використання. Крім того, методика формування художнього образу у скетчингу, яка включає етапи від ескізування до остаточного оформлення, є цінним інструментом для художників. Комплексний огляд сучасних підходів та стилів скетчингу може бути корисним для практикуючих художників та дизайнерів, а також для вивчення й дослідження сучасних практик у галузі образотворчого мистецтва.

### **Список використаної літератури:**

1. Белянський О. Короткочасний рисунок і майстер клас: Навч. посіб. Луганськ: ЛДКІКМ, 2008. 124 с.
2. Грегорі Д. Малювання на сніданок. Тисяча способів насолодитися життям, навіть якщо часу немає ні на що. Київ: ArtHuss, 2020. 160 с.
3. Журавльова Н. Начерк у навчальній програмі з рисунка НАОМА: методичні й технічні особливості. Збірник наукових праць «Українська академія мистецтва». 2019 (27). Сс. 105-110.
4. Макушина І. Начерк як засіб оволодіння мистецтвом рисунка. Наукові праці Чорноморського державного університету імені Петра Могили комплексу "Києво-Могилянська академія». 2012. Вип. 188 (176). Сс. 76-80.
5. Lewis M. Sketching from the Imagination: Creatures & Monsters review. By 3dtotal Publishing (Herausgeber), 2019. 320 p.
6. Simblet S. Sketch Book for the Artist. Publishing house DK Publishing. 2019. 264 p.
7. Simblet S. Sketchbook for the Artist: Innovative, Practical Approach to Drawing the World Around You. Publishing house DK Publishing, 2019. 264 p.

8. Steur R. Sketching the Basics. Publishing house Bis Publishers, 2020. 204 p.
9. Eissen K., Roselien Steur R Sketching the basics. BIS Publishers, 2011. 204 p.
10. Khiabani A. Conceptual sketches in architectural design. Supreme Century, 2014. 170 p.

**Svitlana H. PASHUKOVA,**

Kyiv National University of Technology and Design,  
Kyiv, Ukraine,  
e-mail: pashukova.sg@knutd.com.ua,  
ORCID: 0000-0001-6890-1145

**Daria A. CHEMBERZHI,**

PhD, Associate Professor,  
Kyiv National University of Technology and Design,  
Kyiv, Ukraine,  
e-mail: dchemberz@gmail.com,  
ORCID: 0000-0002-8595-6188

**Antonina P. DUBRIVNA,**

PhD in Arts,  
Kyiv National University of Technology and Design,  
Kyiv, Ukraine,  
e-mail: dubrivna.ap@knutd.edu.ua,  
ORCID: 0000-0001-8012-6946

## **SKETCHING AS AN EFFECTIVE TOOL IN ARTISTIC CREATIVITY**

**Abstract.** This article explores the aspects of sketching as a unique practical tool for realizing authorial concepts in artistic

practice. It analyzes various methods, approaches, techniques, and strategies employed by artists, designers, and other professionals in the realm of visual representation, leading to the classification of key types of sketching. The research methodology is based on a systematic approach to studying sketching and the comprehensive use of analytical-structural, comparative, and empirical methods, as well as modeling and generalization. The study reveals the positive impact of sketching on the formation and development of authorial concepts and the realization of artistic and design projects. It emphasizes the role of sketching as an important communicative element in collaborative work on visual production and its significance in achieving success in creative professions within the visual arts field. Sketching, both as an independent form of artistic activity and as a crucial stage in the creative process, allows artists and designers to visualize their explorations. This process holds practical value as it helps generate and develop new ideas, experiment with different solutions, and depict thoughts on paper or in digital format, which opens up wide opportunities for the development of an individual style. The application of various sketching methods enables the identification of optimal approaches to working with ideas and concepts. The research findings demonstrate that sketching contributes to the development of creative thinking, enhances communication and collaboration within creative collectives, and facilitates success in creative professions. Sketching, as a creative process, can stimulate a positive emotional reaction from creativity, providing aesthetic satisfaction and lead to the achievement of new peaks in artistic activity, encouraging constant improvement.

**Key words:** sketching, creative process, sketching methods, practical tool, idea visualization, artistic creativity, visual arts.

**References:**

1. Belyansky, O. (2008). Korotkochasnyi rysunok i maister-klas [Short-Term Drawing and Masterclass]: Navch. posib. Luhansk: LDKIKM [in Ukrainian].
2. Gregory, D. (2020). Maliuvannia na snidanok. Tysiacha sposobiv nasolodytysia zhyttiam, navit yakshcho chasu nemaie ni na shcho [Drawing for Breakfast: A Thousand Ways to Enjoy Life, Even When There's No Time for Anything.] Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
3. Zhravlova, N. (2019). Nacherk u navchalnii prohrami z rysunka NAOMA: metodychni y tekhnichni osoblyvosti [Sketching in the Drawing Curriculum: Methodological and Technical Features]. Zbirnyk naukovykh prats «Ukrainska akademiia mystetstva», (27), 105-110 [in Ukrainian].
4. Makushina, I. (2012). Nacherk yak zasib ovolodinnia mystetstvom rysunka [Sketching as a Means of Mastering the Art of Drawing]. Naukovi pratsi Chornomorskoho derzhavnogo universytetu imeni Petra Mohyly kompleksu “Kyievo-Mohylianska akademiia”, 188 (176), 76-80 [in Ukrainian].
5. Lewis, M. (2019). Sketching from the Imagination: Creatures & Monsters review. By 3dtotal Publishing (Herausgeber) [in English].
6. Simblet, S. (2019). Sketch Book for the Artist. Publishing house DK Publishing [in English].
7. Simblet, S. (2019). Sketchbook for the Artist: Innovative, Practical Approach to Drawing the World Around You. Publishing house DK Publishing [in English].
8. Steur, R. (2020). Sketching the Basics. Publishing house Bis Publishers [in English].

9. Eissen, K., Roselien Steur, R. (2011). Sketching the basics. BIS Publishers [in English].
10. Khiabanian, A. (2014). Conceptual sketches in architectural design. Supreme Century [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.325-340>  
УДК 7.038.15

**Ольга Валер'янівна КАРПЕНКО,**  
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,  
Київ, Україна,  
e-mail: helga@caro.com.ua,  
ORCID: 0000-0002-9160-7267

### **КОМПАРАТИВНИЙ АНАЛІЗ СВІТОГЛЯДНО- КОМПОЗИЦІЙНИХ ПОЛОЖЕНЬ ТЕОРЕТИЧНОГО ДОРОБКУ УКРАЇНСЬКОГО АВАНГАРДУ**

**Анотація.** У статті зроблено спробу порівняльного аналізу головних теоретичних положень, які були висловлені українськими авангардистами у їхніх статтях, маніфестах, трактатах у зв'язку з пануючими на той час філософськими концепціями, які лягли в основу світоглядної картини мистців-новаторів. Той факт, що теорія мистецтва авангарду виникла одразу з появленням творчих експериментів як бажання самих художників розтлумачити світу і суспільству основні ідеї, зафіксовані в їхньому мистецтві, представляє неабиякий інтерес для вивчення філософсько-естетичних і композиційно-теоретичних основ художнього авангарду першої третини ХХ ст. як цілісного мистецького явища. При навіть короткому і досить поверхневому аналізі видно, що, незважаючи на всю стилістичну різноплановість творчості представників українського авангарду, існують певні точки зіткнення світоглядних концепцій, які знайшли свій прояв у теоретичному доробку мистців-новаторів. Спроба знайти ці точки перетину, а також їх узагальнити й систематизувати і є завданням нашого дослідження.

Розглядаються теоретичні погляди у зв'язку з філософськими концепціями, які вплинули на світогляд мистців-новаторів. Зокрема, розглянуто вплив філософської концепції А. Бергсона про інтуїтивне, безсвідоме начало як на модернізм у цілому, так і на теоретичні праці О. Архипенка та О. Богомазова. Розглянуто категорії космічного динамізму та ролі метафізики у творчості, а також запропоновані К. Фідлером три етапи сприйняття дійсності у творчості – метод наслідування, метод перетворення і творення. Проводиться паралель із запропонованою К. Малевичем класифікацією, згідно з якою мистецтво ділиться на дві стадії – речову і безречову. Речова поділяється на натурообразову та стадію деформації натурних явищ. Тоді як безречова або безпредметна стадія теж ділиться на чисту форму виявлення мальовничого світовідчуття і супрематичну, де вже представлена система динамічних, статичних магнітних елементів. Аналізуються теоретичні висловлювання таких представників українського авангарду, як Олександр Архипенко, Олександр Богомазов, Михайло Бойчук, Казимир Малевич, а також представлені теоретичні погляди Василя Кандинського.

**Ключові слова:** український авангард, теорія композиції, живописні елементи, імпресіонізм, супрематизм, безпредметність, абстракціонізм.

**Вступ.** Той факт, що теорія мистецтва авангарду виникла одразу з появленням творчих експериментів як бажання самих художників розтлумачити світу і суспільству основні ідеї, зафіксовані в їхньому мистецтві, представляє неабиякий інтерес для вивчення філософсько-естетичних і композиційно-теоретичних основ художнього

авангарду першої третини ХХ ст. як цілісного мистецького явища.

**Постановка проблеми.** При навіть короткому і досить поверхневому аналізі видно, що незважаючи на всю стилістичну різноплановість творчості представників українського авангарду, існують певні точки зіткнення світоглядних концепцій, які знайшли свій прояв у теоретичному доробку мистців-новаторів. Спроба знайти ці точки перетину, а також їх узагальнити й систематизувати і є завданням нашого дослідження.

**Аналіз останніх досліджень.** Доктор мистецтвознавства Іванна Павельчук у своїй монографії, присвяченій абстрактному живопису в Україні [4] розглядає концептуальні передумови виникнення абстрактного мистецтва від авангарду до сьогодення. Іванна Павельчук підкреслює, що авангард спирався на філософські ідеї неокантіанства та праці таких філософів, як А. Бергсон, В. Воррінгер, В. Дільтей, Г. Ріккерт, К. Фідлер, які проголошували пріоритет суб'єктивного враження творчої особистості над реальним світом.

Доктор мистецтвознавства Людмила Соколюк у монографії, присвяченій творчості Михайла Бойчука та його школи, висвітлює життєвий і творчий шлях визначного українського митця художнього авангарду на тлі аналізу мистецьких і політичних подій першої третини ХХ ст. [6].

Близьким до нашого дослідження і, безумовно, таким, що заслуговує на увагу, є посібник Наталії Столярчук, який вийшов у світ 2015 р.оку і має назву «Український авангард ХХ ст.». [7], де авторка розкриває філософсько-світоглядні засади європейського художнього авангарду, простежує традиції національної культури в творчості українських авангардистів та внесок цих митців у розвиток естетичної теорії авангарду.

**Мета статті** – виявити спільні філософсько-світоглядні концепції, на основі яких формувалася теоретична та мистецька спадщина українських авангардистів, а також основні живописно-композиційні прийоми, найхарактерніші для їх творчості.

**Виклад основного матеріалу.** У свої теоретичних нотатках Олександр Архипенко обумовлює виникнення елементів як складових світотвору законами дії космічного динамізму. Людство, рослини тварини й мінерали підлягають дії цієї космічної енергії, що міститься у всіх клітинах із первісних часів і «становить одвічне життя мистецтва» [8, с. 7]. Українська дослідниця культури авангарду Наталія Столярчук зауважує, що модернізму були близькі філософські погляди А. Бергсона: «Модерністам імпонувала концепція “космічного динамізму” А. Бергсона, де життя розглядалось як метафізично-космічний процес, як життєвий порив, як потік творчого формування» [7, с. 37]. Авторка зазначає, що теоретичні праці А. Глеза та Ж. Метценже «Про кубізм», О. Архипенка «Теоретичні нотатки», а також О. Богомазова «Живопис та елементи» були створені на основі цієї концепції А. Бергсона. Філософська концепція про інтуїтивне, безсвідоме, ірраціональне начало стала дороговказом для майже усіх представників експресіонізму, кубізму, сюрреалізму, дадаїзму, футуризму, вважає Н. Столярчук [7, с. 33].

Усі елементи і живі істоти, на думку О. Архипенка, «мають свою частку творчих рис», що об'єднує їх з божественним порядком і духовним світом. Отже в них апріорі присутня «одвічна краса, досконалість та абсолютна істина». З філософської точки зору такий погляд Архипенка суголосний з ідеалістичними ідеями Платона. Ніби продовжуючи думки Платона, Олександр Архипенко

підкреслює, що ідеї не народжуються у чиємусь мозку, а «вічно існують у Всесвіті, в усі часи, на землі, у воді і повітрі, і одночасно належать всьому, що існує, існувало колись, або існуватиме у майбутньому...». Для того, щоб ідеї проявилися, потрібен точний творчий збіг «щоб осягнути їх і конкретизувати у належний час» [8, с. 8]. Такі категорії, як простір і час, мистець також трактує через ідеї, що утворилися у вищому інтелекті, але знайшли своє проявлення як духовну реальність завдяки матерії. Виявлення всесвітнього творчого розуму людина, як вважає Архипенко, засвоює за допомогою мистецтва і винаходів. Художник наголошував, що можливо навіть виникнення індивідуальної релігійної системи, де формою вияву духовного контакту людини з Всесвітом буде винахідництво і творчість. О. Архипенко писав: «Усі наші думки та емоції приходять до нас із Всесвіту і повертаються до нього» [8]. Процес безупинної творчої еволюції теоретик О. Архипенко пояснює дією Всесвітнього динамізму, який впливає і на планети, і на клітини людського організму. Ось чому, на думку художника, значний винахід або шедевр у мистецтві має таку потужну творчу енергію, яка наближається до швидкостей і потужності небесних творів. Сам художник наголошував на духовному характері своєї творчості та слідуванні дії вселенського динамізму, який і спонукає митця «досліджувати невідоме і знаходити шляхи його втілення у нових формах» [8, с. 8]. У світоглядній концепції Архипенка митець творить у взаємодії з цариною метафізики, втілюючи причини у реальних формах, тоді як науковці, на думку художника, підіймаються до царини метафізики у своїх пошуках та проявляють результати у формулах і матеріалах. Ця концепція Архипенка має схожі риси зі світоглядною системою В. Кандинського, в якій він представляв всю історію розвитку культури у вигляді

трикутника, що постійно рухається вперед і вгору. Верхня найвужча частина трикутника – це духовне життя. На вершині цього трикутника знаходиться художник, пророк. Лише йому дано бачити внутрішню сутність речей духовним зором. Але він один, і ніхто його не розуміє, а багато хто вважає його божевільним. Він самотній і нікому не зрозумілий. Та проходить час, і вже інші підхоплюють ці, здавалося б, божевільні ідеї, і все ширша частина трикутника вже переходить на інший, вищий рівень, охоплюючи все більшу частину послідовників. [2]

Увесь творчий процес О. Архипенко представляв як постійний рух, «спонтанне перегрупування творчих елементів, що створює нові аспекти». Як основний закон для життя і творчості художник бачив саме закон змін, який суперечить теорії статичності. Виступаючи проти стереотипності і пояснюючи стилістичне різноманіття власної творчості саме дією цього принципу руху. «<...> я бачу свою творчість як різні комбінації різноманітних імпульсів і реакцій, що породжують нові форми вираження» [8, с. 10]. Але творчий розум митця теж проходить еволюцію, рухаючись сходинка за сходинкою до внутрішнього ідеального світу – «власної уявної та абстрактної сфери» [8, с. 10].

О. Архипенко вичерпно пояснює природу творчого процесу: завдяки дії космічного динамізму митець видозмінює, перегрупує творчі імпульси, утворюючи таким чином «абстракцію матерії або конкретику абстрактних сил». Так глядач бачить не зовнішню реальність, а паралельну їй духовну реальність спостереженого твору. Олександр Богомазов у своєму трактаті «Живопис та елементи» висловлює схожу думку про створення митцем паралельної реальності для глядача. Так, він згадує досягнення імпресіонізму в цьому питанні, –

коли глядач спостерігає твір імпресіоністів, він бачить не копію зрозумілої йому реальної картини світу, «не точний протокольний запис, а певне перекладення» [1, с. 83], де живописні елементи картини перегруповуються у відповідності з відчуттями художника. І хоча імпресіоністи, на думку О. Богомазова, ще були скуті традиціями, але вони вже сильніше й яскравіше поєднували елементи мистецтва у «кількісній ритмічності». Однобарвний тон площини в імпресіоністичному перетворенні був представлений із окремих складових кольорів. У глядача, в свою чергу, при спостереженні імпресіоністичного твору відбувався процес складання кольорів у відповідності з власним відчуттям, тобто процес синтезу.

Казимир Малевич у своїх теоретичних нотатках розподіляє мистецтво на те, яке ставить за мету відображення дійсності такої, як вона є в природі, і мистецтво Нового реалізму, де не йдеться про реалізм відтворення видимих сторін предметного світу, а реалізму відчуття. Згадуючи творчість К. Моне, К. Малевич підкреслює, що художника не цікавила форма натурна, а цікавило вивчення природи світла і залежності від нього кольору. «Клод Моне, напр., розстановлював цілу низку полотен і занотовував на них кожен світлову відміну, але не міняючи кольору як естетичної плями. Сама форма його не цікавила, а якщо й цікавила, то постільки, поскільки вона була місцем світляного виявлення» [2, с. 135]. Також аналізуючи вже манеру пуантиліста Ж. Сера, К. Малевич пише, що художник розташовував крапки кольору таким чином, щоб викликати у глядача «вражіння світляних відчущань», тобто суто оптичні ефекти, а не естетичні переживання. Тоді як П. Гоген, як вважав К. Малевич, не опікувався ідеєю світло-фізичних відтворювань, а займався деформацією елементів і компонуванням їх згідно з

законами «естетичного відчуження». Таким чином, ми спостерігаємо дію закону внутрішньої необхідності переформування елементів реального світу за законами естетичного відчуження. В. Кандинський гармонізацію кольорів у відповідності з духовним змістом обумовлював дією принципу «внутрішньої необхідності» [2].

Олександр Богомазов у вступі до свого трактату «Живопис та елементи» писав про важливу роль у мистецтві саме перекладення естетичного хвилювання за допомогою елементів, визначених для кожного конкретного виду мистецтва: «Без цього перекладення, без цього поглибленого розуміння, яке тут переходить в те, що ми зevamo творчістю, нема ніякого сенсу в мистецтві. Тому всіляке літературне тлумачення предмета, що підмінює його живописні елементи, недопустиме у мистецтві Живопису» [1, с. 12]

Михайло Бойчук, виступаючи проти академічних доктрин стосовно прямого наслідування природних форм реального світу, висловлювався за певне мистецьке перекладення натурних образів і надавав великого значення ролі лінії на площині. Дослідниця творчості художника Людмила Соколюк у своїй монографії «М. Бойчук та його школа» наводить думки мистця, який риторично запитував: «А чи взагалі можна називати штукою навіть артистично виконану копію природи або життя?» [6, с. 28]. На думку М. Бойчука, яку він висловив у листі до свого покровителя митрополита А. Шептицького 1910 р., недостатньо лише спостерігати явища у природі, їх потрібно об'єднати у певну синтетичну форму, яка базуватиметься на «спостереженнях поколінь і традиційному спадку». Аналізуючи твори давніх культур, італійське мистецтво XIII ст., та модерністичні експерименти, М. Бойчук виокремлює головні формальні засоби, які об'єднують мистецтво різних часів і стилів – це

спільність «у розложенню і розумінню ліній, площин і красок» [6, с. 28]. Характеризуючи філософсько-естетичне підґрунтя символізму, з яким Бойчук ознайомився ще в краківський період, а потім ретельно аналізував у часи навчання у Парижі. дослідниця Л. Соколюк акцентує увагу на ролі скептичного ставлення до раціонального пізнання світу. Підтверджуючи цю тезу, але вже на мистецькому ґрунті, Михайло Бойчук виступав проти малярства, котре ставить за мету безглузде копіювання природи. Такому мистецтву становить конкуренцію фотографічний апарат «так само як кінематограф – сучасному театру» [6, с. 28].

Українська дослідниця Іванна Павельчук у монографії, присвяченій аналізу виникнення абстрактного живопису в Україні, акцентує увагу на філософських засадах, які обумовили появу явища безпредметного мистецтва у світі і в українському художньому просторі зокрема. Так, вона звертає увагу на дві абсолютно протилежні світоглядні моделі, які панували у світі. Перша модель бере свій початок ще з давньогрецької філософії і культури, де «поняття “idea” (не-матеріальне) з точки зору семантики фактично є еквівалентним поняттю “eidos” (матеріальне) – вид, образ, зразок» [4, с. 19]. Антична традиція, на думку авторки, тяжіла до матеріального виявлення форми, «провокуючи домінанту видимої форми». Ця антична традиція лягла в основу концепції європейського реалізму, зазначає І. Павельчук. Окрім античної моделі світогляду щодо ствердження реалістичних засад у мистецтві, важливу роль відігравала етична модель світу за релігійними догмами. Так, згідно з цими нормами, Бог створив ідеальний світ, і роль художника у цьому світі полягала в тому, щоб наблизитися до цієї ідеальної картини світу. Як зазначає І. Павельчук: «Духовні переконання реалізму ґрунтувалися на фундаменті християнської

доктрини...» [4, с. 20]. Зовсім інша світоглядна концепція, яка лягла в основу новаторських мистецьких пошуків початку ХХ ст., бере свій початок від ідей неокантіанства II пол. ХІХ ст., феноменології Е. Гуссерля та інтуїтивізму А. Бергсона, які «стали інтелектуальним підґрунтям для формування й розвитку абстрактних уявлень» [4, с. 21]. Дослідниця акцентує увагу на появу методу «перетворення» (за К. Фідлером). Німецький філософ К. Фідлер запропонував три основні принципи відтворення художньої інформації – наслідування, перетворення і творення [4, с. 20]. Якщо перекласти цю класифікацію на етапи розвитку світового мистецтва, то принцип наслідування можна віднести до періоду, починаючи з античного мистецтва, Відродження, появи академізму та реалізму. До перетворення вже тяжіють такі феномени в мистецтві, як імпресіонізм та постімпресіонізм. І вже безпосередньо принцип творення може бути застосований до проявів авангардного мистецтва і в найбільшій мірі до абстракціонізму.

Застосування подібної класифікації ми бачимо у теоретичних статтях, написаних Казимиром Малевичем для журналу «Нова Генерація», згідно з якою художник поділяв мистецтво першої чверті ХХ ст. на дві течії «речову» та «безречову» (безпредметну). У речовій течії художник виділяв декілька стадій – «натурообразову», в якій предметний світ відображений без змін, таким, який він є в природі. У другій стадії натура вже стає приводом для «виявлення малярських відчужань», природа передається узагальненими мистецькими засобами [2, с. 28]. У третій стадії Казимир Малевич вбачав прояв мальовничого світовідчужання через «мальовничу деформацію явищ», унаслідок якої відбувається розкладання речі на окремі живописні елементи, «з яких виникає новий порядок, що

зветься “кубічна форма виявлення мальовничого світовідчування”» [2, с. 28]. Далі К. Малевич виводив ще дві форми четвертої безречової стадії виявлення світовідчування. Одна з них – безпредметна форма мистецтва, де спостерігається «цілковите зникнення речі і маємо твір чистого мальовничого світовідчування» [2, с. 29]. До останньої форми безпредметного мистецтва, яка вмістила у собі цілу систему елементів «динамічних, статичних, магнітних...» художник відносив супрематизм. Аналізуючи мистецтво ХІХ ст. і ХХ ст., а саме символізм і модерн, Михайло Бойчук виокремлює роль лінії як потужного формотворчого засобу. Різні лінії викликають різноманітні відчуття, так наприклад, «вигляд вужем хвильованої лінії непокоїть вражливих людей» [6, 29]. Зовсім інші відчуття викликають лінії ламані, горизонтальні чи вертикальні, різні геометричні форми.

**Висновки.** У статті було зроблено спробу проведення компаративного аналізу теоретичних ідей представників українського авангарду у зв'язку з пануючими на той час філософськими концепціями, які лягли в основу світоглядної картини мистців-новаторів. Як основна ідея, що об'єднує погляди наведених художників-теоретиків, є звернення до духовної сутності буття як основи творчості. Про пріоритет метафізичного начала над матеріальним писав О. Архипенко; духовному началу як основі феномену творчості В. Кандинський надавав величезного значення. М. Бойчук, хоча і не висловлювався в прямому сенсі за духовне начало у мистецтві, але вся і його творчість, і творчість представників його школи є безсумнівним доказом цієї ідеї як панівної. Ідеалізмом і універсалізмом просякнуте бажання художника втілити мистецтво у повсякденне життя, у предмети побуту: «Збиратимуть здібних хлопців і дівчат та відкриють в

Україні власну Академію Робітню. Прикрашатимуть будівлі, церкви, хати, не відкидаючи найменших дрібниць матеріальної культури. Виконуватимуть образи, фрески, мозаїку. Вирізуватимуть у дереві і різьбитимуть у камені. Ліпитимуть горшки, вази і друге з глини. Подуватимуть золотом. Робитимуть усякі тканини дорогоцінні, килими, вишиванки, гаптування. <...> Артист має бути ремісником-творцем <...> Збиратимуть усі світові зразки по музеях, книжках із життя, де збереглося. Матимемо ніби музей для роботи й творчості...» [8, с. 98]. Ця ідея універсалізму творчої особистості в мистецтві співзвучна з ідеями доби Ренесансу. А в культурі ХХ ст. такими рисами позначений конструктивізм, який ставив за мету нести прекрасне в оформлення життєвого простору людини. С. Прищенко так характеризує засади конструктивізму: «У 1920-ті конструктивістські тенденції посилювалися, що стало підґрунтям для розквіту функціоналізму за принципами єдності краси, простоти та корисності у повсякденному бутті» [5, с. 76].

Також одною з головних спільних рис у світоглядній концепції представників українського авангарду є заперечення академізму як методу наслідування природних форм та висунення методу перетворення образів реального світу згідно дії закону відчуття та прояву внутрішньої необхідності. Синтез об'єктивного і суб'єктивного, реального і фантастичного досягався за допомогою безпредметності або акциденціалізації, тобто перекладенні реальної картини предмету на систему із комбінацій ліній, форм і кольорових плям [9, с. 90]. Естетична стратегія модернізму – стратегія переорієнтації від правди факту до правди широкого, синтетичного знання про світ [9, с. 96].

**Список використаної літератури:**

1. Богомазов О. Живопис та елементи. Київ: Задумливий страус, 1996. 152 с.
2. Горбачов Д. «Він та я були українці» Малевич та Україна. Київ: Сім-студія, 2006. 456 с.
3. Павельчук І. Художні моделі абстрактного живопису в Україні. 1980-2000 (Епістемологія креації). Київ: Видавничий дім «Києво-Могилянська академія», 2013 с.
4. Прищенко С. Художньо-образна система рекламної графіки: монографія. Київ: НАКККіМ, 2018. 512 с.
5. Соколюк Л. Бойчук та його школа. Харків: Видавець Савчук О.О., 2014. 386 с.
6. Столярчук Н. Український авангард ХХ століття: навч. посіб. Луцьк: Вежа-Друк, 2015. 180 с.
7. Українські авангардисти як теоретики і публіцисти. Упорядн.: Д. Горбачов, О. Папета, С. Папета. Київ: Триумф, 2005. 384 с.
8. Юр М. Абстрактний живопис України: світові тенденції та національні традиції. Сучасне мистецтво. 2009. Вип. 6. Сс. 243-248.
9. Kandinsky W. Über das Geistige in der Kunst Insbesondere in der Malerei mit Acht Tafeln und zehn Originalholzschnitten Dritte Auflage. München: R- Piper & Co., Verlag, 1912. 145 s.

**Olga V. KARPENKO,**  
National Academy of Managerial Staff  
of Culture and Arts,  
Kyiv, Ukraine,  
e-mail: helga@caro.com.ua,  
ORCID: 0000-0002-9160-7267

## **COMPARATIVE ANALYSIS OF THE OUTLOOK AND COMPOSITION PROVISIONS OF THE THEORETICAL PRODUCTION OF THE UKRAINIAN AVANT-GARDE**

**Abstract.** The article attempts a comparative analysis of the main theoretical propositions expressed by Ukrainian Avant-garde artists in their articles, manifestos, and treatises in connection with the prevailing philosophical concepts at that time, which formed the basis of the worldview of innovative artists. The fact that the theory of avant-garde art arose immediately with the appearance of creative experiments as a desire of the artists themselves to explain to the world and society the main ideas recorded in their art is of great interest for studying the philosophical-aesthetic and compositional-theoretical foundations of the artistic avant-garde of the first third of the 20<sup>th</sup> century as a complete artistic phenomenon. Even a short and rather superficial analysis shows that, despite all the stylistic diversity of the work of representatives of the Ukrainian Avant-garde, there are certain points of conflict of worldview concepts that found their expression in the theoretical work of innovative artists. An attempt to find these points of intersection, as well as to generalize and systematize them, is the task of our research.

Theoretical views are considered in connection with philosophical concepts that influenced the worldview of

innovative artists. In particular, the influence of A. Bergson's philosophical concept of the intuitive, unconscious principle on both modernism as a whole and on the theoretical works of O. Arkhipenko and O. Bogomazov is considered. The categories of cosmic dynamism and the role of metaphysics in creativity are considered, as well as the three stages of perception of reality in creativity proposed by K. Fiedler – the method of imitation, the method of transformation and creation. A parallel is drawn with the classification proposed by K. Malevich, according to which art is divided into two stages – material and immaterial. The material is divided into the stage of natural phenomena and the stage of deformation of natural phenomena. While the immaterial or objectless stage is also divided into a pure form of revealing a picturesque worldview and a suprematic one, where a system of dynamic, static magnetic elements is already presented. The theoretical statements of such representatives of the Ukrainian avant-garde as Oleksandr Arkhipenko, Oleksandr Bogomazov, Mykhailo Boychuk, Kazimir Malevich are analyzed, as well as the theoretical views of Wassyl Kandinsky are presented.

**Key words:** Ukrainian Avant-garde, theory of composition, pictorial elements, Impressionism, Suprematism, Objectlessness, Abstractionism.

### **References:**

1. Bogomazov, O. (1996). Zhyvopys ta elementy [Painting and elements]. Kyiv: Zadumlyvy Straus [In Ukrainian].
2. Gorbachov, D. (2006). “Vin ta ya byly ukraintsy” Malevych ta Ukraina [“He and I were Ukrainians” Malevich and Ukraine]. Kyiv: Sim-studio [In Ukrainian].
3. Pavelchuk, I. (2013). Hudozhni modeli abstractnoho zhyvopysu v Ukraini 1980-2000 (Epistemologiya creatcii) [Artistic models of abstract painting in Ukraine. 1980-2000]

- (Epistemology of creation)]. Kyiv: Publishing House “Kyiv-Mohyla Academy” [in Ukrainian].
4. Pryshchenko, S. (2018). Khudozhnio-obrazna systema reklamnoi graphiky [Artistic system of advertising graphics]: monograph. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
  5. Sokolyuk, L. (2014). Mykhailo Boychuk ta yogo shkola [Boychuk and his school]. Kharkiv: Publisher Savchuk O.O. [in Ukrainian].
  6. Stolyarchuk, N. (2015). Ukrainsky avangard 20 stolittya: navch. posibnyk [Ukrainian avant-garde of the 20th century: teaching. manual]. Lutsk: Verza-Druk [in Ukrainian].
  7. Ukrainsky avangardysty yak teoretyky i publicysty (2005) [Ukrainian Avant-garde artists as theoreticians and publicists]. Edited by: D. Horbachov, O. Papeta, S. Papeta. Kyiv: Triumph [In Ukrainian].
  8. Yur, M. (2009). Abstractny zhyvopys Ukrainy: svitivi tendencii I natsionalny tradytcii [Abstract painting of Ukraine: world trends and national traditions]. Modern art, 6, 243-248 [in Ukrainian].
  9. Kandinsky, W. (1912). Über das Geistige in der Kunst Insbesondere in der Malerei mit Acht Tafeln und zehn Originalholzschnitten Dritte Auflage. München: R- Piper & Co., Verlag [in German].

**КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РОЗВІДКИ**

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.341-367>

УДК 7.793.8(045)

**Oleksandr V. YAKOVLEV,**

DSc in Arts, Professor,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: yakovlev@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-5881-0861

**Nina V. ARAYA BERRIOS,**

PhD in Arts, Associate Professor,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: n.araya@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-9992-8030

**CREATIVE ACTIVITIES OF CIRCUSES IN THE  
EASTERN AND WESTERN REGIONS OF UKRAINE IN  
WARTIME: BASED ON INTERVIEWS WITH CIRCUS  
DIRECTORS.**

**Abstract.** This article marks the inaugural chapter of a comprehensive research initiative, delving into the experiences of circus directors in Ukraine amidst challenging times. It presents interviews with two distinguished directors hailing from Lviv and Kharkiv. The narratives offered by these circus visionaries illuminate the profound impact of war and adversity on the circus industry in Ukraine. This article is the opening instalment of a larger exploration that seeks to engage with circus directors across the nation, unravelling the unique stories

of these cultural bastions and the resilience they embody. Throughout this series, we will explore the multifaceted impacts of the war on Ukraine's circus community. We will delve into the directors' personal experiences, hearing their stories of triumphs and tribulations, and gain insight into the coping mechanisms that have allowed them to continue pursuing their passion for entertaining audiences, even in times of crisis.

Moreover, we will shed light on the pressing needs of the Ukrainian circus today. Beyond the applause and standing ovations, these institutions are grappling with their own set of challenges. The circus, a timeless form of entertainment, has evolved to adapt to the changing world, but now faces a crisis of a different kind – one that requires support, understanding, and recognition of its cultural significance.

Join us on this enlightening research through the Ukrainian circus, where the magic under the big top has not dimmed, but rather, has illuminated the path of resilience and hope in the face of adversity. These circus directors' stories are a testament to the power of art, passion, and community in the most trying of times, offering us a glimpse into a world where the show must go on, no matter the circumstances.

**Key words:** circus, Ukraine, Lviv circus, Kharkiv circus, cultural heritage, cultural exchange, creativity, Post-War Recovery.

**Introduction.** This article marks the inaugural chapter of a comprehensive research initiative, delving into the experiences of circus directors in Ukraine amidst challenging times. It presents interviews with two distinguished directors hailing from Lviv and Kharkiv. The narratives offered by these circus visionaries illuminate the profound impact of war and adversity on the circus industry in Ukraine.

**Problem statement.** This article is the opening instalment of a larger exploration that seeks to engage with circus directors across the nation, unravelling the unique stories of these cultural bastions and the resilience they embody. Throughout this series, we will explore the multifaceted impacts of the war on Ukraine's circus community. We will delve into the directors' personal experiences, hearing their stories of triumphs and tribulations, and gain insight into the coping mechanisms that have allowed them to continue pursuing their passion for entertaining audiences, even in times of crisis.

**Analysis of recent research and publications.** The article on circuses in Lviv and Kharkiv draws from diverse literature, including interviews with directors, contemporary sources like DUA and Zaxid.net, and theoretical works on socio-cultural design. Historical books contribute context, while circus websites provide direct information. This multi-faceted approach creates a comprehensive analysis, blending primary insights, theoretical frameworks, and contemporary perspectives. The result is a well-rounded exploration of the cultural, artistic, and historical dimensions of these circuses, showcasing their evolution and adaptation in the face of modern challenges.

**The purpose of this article.** We will shed light on the pressing needs of the Ukrainian circus today. Beyond the applause and standing ovations, these institutions are grappling with their own set of challenges

**Presentation of the main research material.** One of Lviv's most cherished locales with deep historical roots from the last century is the Lviv State Circus. In 1969, the brilliant architects Adolf Bakhmatov and Mykhailo Kanevskyi joined forces to create a truly unique structure that would become the haven of circus art. Nestled at the base of Svyatoyura mountain, this architectural gem owes its enchanting landscaping and

interiors to the talented Vasyl Kamenshchik [5]. From the exterior, Lviv's circus presents itself as a flattened disc, but as visitors step inside, an entirely different world unfolds before their eyes. The spacious interior, complemented by expansive windows, imparts a sense of coziness and the city's radiant warmth. To reinforce this impression, a vibrant yellow arena, resembling a radiant sun from above, graces the very heart of the hall [9].

The circus takes the form of a domed, cylindrical structure, with facilities for performers' dressing rooms and leisure areas encircling its perimeter. The grand entrance area, featuring an exquisitely adorned auditorium and a central arena under the dome, encircled by amphitheater-style seating for the audience, is particularly noteworthy.

Spanning over 100 square meters, the Lviv Circus accommodates an audience of 1,758, offering a truly grand spectacle for its visitors.

Throughout its storied history, the Lviv Circus's arena has welcomed esteemed guests from the USA, Germany, Kyrgyzstan, Italy, Moldova, Kazakhstan, and numerous other countries.

The world of the circus, a realm of enchantment and wonder, has not been immune to the trials and tribulations of recent years. We had the privilege of talking with Roman Zdrenyk, the Director of the Lviv State Circus, to delve into the profound impacts that the confluence of COVID-19 and the ongoing war has had on this cherished art form.

As Roman explains, the circus community faced its first blow with the onset of the global pandemic. The lockdowns and restrictions meant that many circuses and circus companies were unable to perform, leaving artists grappling with uncertainty. Some, in the absence of audiences and stages, found themselves embarking on entirely different career paths – jugglers

transformed into truck drivers, acrobats reimagining their lives in new roles.

And then came the war. For circus enthusiasts and practitioners alike, it was a heart-wrenching moment when the applause fell silent. Performances came to an abrupt halt, and the circus, like many other sectors, faced economic hardships. Roman emphasizes that while they didn't let go of any of their dedicated employees, adjusting salaries became an inevitable necessity as the circus lost its primary source of income.

Yet, amidst these challenges, the Lviv State Circus emerged as an unexpected beacon of hope and unity. As Roman recounts, they swiftly transformed into an improvised hub for assistance [7]. Calls poured in from near and far – colleagues and former artists from Hungary, Czechia, Poland, Lithuania, Latvia, Netherlands, Germany, and the United States, all eager to lend a helping hand. However, as Roman notes, accepting this overwhelming support posed a different set of challenges. It was a testament to the global circus community's solidarity.

The Lviv State Circus did not hesitate to reciprocate this goodwill. They played a vital role in the evacuation of the circus show "Circus on the Water," which had its base in Kharkiv. In a remarkable display of solidarity, they transported artists, animals, and equipment to the safety of their own circus grounds.

Additionally, the circus opened its doors to artists from across Ukraine who sought refuge in these tumultuous times. Roman's team provided them with shelter and support.

Roman reserves special praise for the director of the Capital Circus of Budapest, Peter Fekete, and the European Circus Association and personally Mr. Urs Pilz and Kristian Kristof. Their collaborative efforts ensured the delivery of essential food supplies for the animals, which the Lviv State

Circus diligently distributed among other circuses and private artists who rely on these provisions for their animal companions. Roman Zdrenyk's story is a poignant testament to the resilience and unwavering spirit of the circus community. In the face of adversity, the Lviv State Circus, has not only weathered the storm but also extended a helping hand to fellow artists and colleagues in their time of need. It is a reminder that even during the darkest of times, the magic of the circus endures, and its people stand strong together under the big top.

As Roman Zdrenyk, Director of the Lviv State Circus, reflects on the tumultuous events of recent years, he takes us back to a time when war was still a distant rumour, whispered in hushed tones. Those discussions were merely conjecture, something he, like many others, could scarcely envision becoming reality. The circus, like most, was unprepared for the seismic shifts that lay ahead. When the war finally did erupt, it was nothing short of a profound shock, shattering the peace they had known.

Roman recounts his disbelief that a massive nation could launch an attack against a smaller neighbour. It was a surreal and unsettling realization. In the initial throes of the conflict, their first course of action was to sever all possible ties and collaborations with the aggressor country. It marked a significant departure from the days when they engaged in joint projects, hosting Russian shows in their circus.

Roman personally penned 35 letters to his former Russian colleagues, earnestly sharing his perspective on the war in Ukraine. The responses, or the lack thereof, painted a stark picture. Only two of them acknowledged the gravity of the situation, with simple statements like "yes, the war is very bad" and "We all have our own truth". The majority, however, chose to remain silent, a deafening silence that left Roman deeply disheartened. These were individuals who had once performed

in Lviv, experiencing the beauty of the city first-hand, and now, they seemed worlds apart.

It was a stark revelation for Roman that the pursuit of dialogue had its limits. With a heavy heart, they made the decision to halt all collaborations with Russia and Belarus. Roman admits to some regret regarding Belarus, believing that the people there did not necessarily support their leader's actions, particularly given the political challenges they faced.

Roman Zdrenyk's journey through these trying times serves as a poignant reminder of the impact of war not only on nations but on personal connections and collaborations. The shockwaves of conflict reverberate far and wide, leaving lasting imprints on the hearts and choices of individuals, even within the world of circus, where the pursuit of art often transcends boundaries.

In the wake of the initial shock caused by the eruption of war, Roman Zdrenyk, Director of the Lviv State Circus, swiftly recognized that adaptation was the key to survival in this challenging new reality. However, the road ahead would prove to be one of self-reliance and determination, as the Ministry of Culture and Information Policy of Ukraine offered limited support and guidance.

With the weight of their institution's future resting on their shoulders, circus directors were left to make crucial decisions independently. Their foremost concern was ensuring the safety of their employees while maintaining a semblance of financial stability. It was in this spirit of self-preservation that they resolved to continue their work, fully aware that the survival of their institution depended on it.

A pivotal realization emerged: to continue their operations safely, they needed a shelter for their cherished audience. The search for a suitable space led them to an unexpected solution – an underground area that had remained unused and closed for four decades. The very thought of descending into this

subterranean space filled them with trepidation, but the dire circumstances left them with little choice.

Undeterred, a united team of circus artists and employees embarked on a monumental clean-up effort. Enormous trucks were brought in to haul away decades of accumulated debris, clearing the path for their ambitious project. Repair work commenced, encompassing everything from restoring electricity connections to rehabilitating the long-neglected stairs leading to the underground shelter. Remarkably, every aspect of this transformation was achieved through their collective efforts, and they even crafted 70 benches from recycled materials.

Their perseverance bore fruit – a shelter capable of accommodating 835 people emerged from the depths of the underground. This feat was a testament to the indomitable spirit of the circus community, their determination to adapt and thrive under trying circumstances.

Their initiative did not go unnoticed. A special commission was convened, granting the Lviv State Circus the authorization to reopen and welcome audiences numbering up to 735 people. With this green light, they resumed their circus shows, marking a triumphant return to their artistic endeavors. Remarkably, the underground shelter now serves a dual purpose, extending beyond circus performances. It provides a haven for those living nearby in case of alarms or emergencies, solidifying the circus's role as not just an entertainment venue but a refuge in times of need.

The Lviv State Circus's journey is a shining example of resilience, resourcefulness, and unwavering determination. In the face of adversity, they not only adapted to the new reality but also transformed it, breathing new life into a space long forgotten. Their story is a testament to the enduring power of the human spirit and the boundless possibilities that arise when a community unites in pursuit of a shared dream.

As the Lviv State Circus obtained the necessary permissions to resume its operations, a fresh challenge emerged – one that revolved around the scarcity of talent. Many artists had left Ukraine, leaving behind a void that needed filling. While the presence of Ukrainian artists abroad was a source of pride, it also underscored the urgent need for talent within the country.

The programs presented in the arena sought to strike an optimistic and positive chord. It was a conscious decision born from the understanding that the audience was weary from the ongoing war. Roman Zdrenyk, the Director, noted that while the shadow of conflict loomed, there was no need to incessantly remind people of it. Instead, their mission became clear: to bring joy and happiness to a tired populace.

In this spirit of resilience, the Lviv State Circus embarked on a new venture – a show entitled “Circus on Ice” with the poignant name “We are from Ukraine”. This remarkable production was slated to open on September 23, 2023, and would subsequently travel to France. The decision to launch a new season during wartime exemplified the circus's unwavering commitment to its art and its audience.

Speaking about the financial situation, Roman emphasized the importance of stability and prosperity in the cultural sector. While challenges persisted, the circus remained steadfast in its mission to keep ticket prices accessible. They firmly believed that culture should not be a luxury but an opportunity available to all. In this way, they aimed to ensure that the wonder and enchantment of the circus could be experienced by everyone, regardless of their economic circumstances.

The Lviv State Circus's story is a testament to adaptability, optimism, and a commitment to making a positive impact on the lives of those they entertain. In the face of adversity, they continue to shine as a beacon of hope, reminding

In these times of uncertainty, the Lviv State Circus has remained steadfast in its commitment to fostering relationships with circuses worldwide. While the landscape has changed, the circus continues to navigate the challenges with resilience and a dedication to the art that unites them.

Roman Zdrenyk, the Director of the Lviv State Circus, acknowledges that planning events has become more intricate compared to the pre-war era. However, their enduring relationships with circuses across borders, both near and far, have remained a source of inspiration and optimism. The Lviv State Circus shares a particularly strong bond with the Lviv National Opera, exemplifying the harmonious coexistence of diverse artistic forms within their city.

Despite the ongoing conflict, the circus has refused to let its spirit wane. This past summer, they collaborated on an international project with German partners, including Montelino Circus and Mobile Circus for Peace, alongside the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts and the Charitable Foundation for the Development of Ukrainian Art [2]. This joint endeavor illuminated the circus with inspiration and optimism, a testament to the enduring power of art to transcend borders and bring people together.

Looking ahead, the circus is already planning for the winter season – a festival called “Bright Arena of Lviv” featuring a competition among young artists from circus children's studios. Roman Zdrenyk expresses hope that peace will soon prevail, leading to a resurgence of European artists performing in Ukraine, including their circus. Recalling a time when artists from Czechia, France, Italy, Hungary, and Africa graced their stage, Roman believes that these bonds will be rekindled in a free Ukraine.

However, the Lviv State Circus does not venture forward alone. They voice their needs with candor, underscoring the

importance of vital support. They seek informational help to raise awareness about Ukraine and their circus, bolstering their capacity and promoting Ukrainian circuses globally. Financial assistance is also a pressing need, especially for funding festivals and cultural events, which they view as essential for nurturing the young talents who will shape the circus's future. Moreover, they eagerly seek international collaborations with circus partners abroad, envisioning joint projects that bridge cultures and illuminate the circus as a universal language of art and wonder.

The Lviv State Circus remains an embodiment of the enduring spirit of artistry and collaboration, transcending the challenges of war with a vision of unity, hope, and a vibrant future for circus in Ukraine.

In the face of adversity, the Lviv State Circus stands as a shining testament to the unwavering spirit of artistry and the power of collaboration. Through the tumultuous times of war and the challenges of our modern world, this venerable institution has not only persevered but thrived. Its story is a reminder that, even in the darkest of times, the circus remains a source of joy, hope, and inspiration [6].

In our conversations with Roman Zdrenyk, Director of the Lviv State Circus, we have glimpsed into a world where creativity knows no bounds, where artists unite across borders, and where resilience is the driving force. The circus community's unwavering commitment to their art and their audience exemplifies the unbreakable bond that binds them together.

As they face the future with optimism, the Lviv State Circus extends a heartfelt invitation to the world. The doors to their enchanting world remain wide open, beckoning audiences from near and far to experience the magic of the circus. They envision a time when international artists will once again grace

their stage, uniting in the universal language of art and wonder. In a world marked by uncertainty, the Lviv State Circus reminds us that the spirit of creativity, collaboration, and unity can overcome even the most daunting of challenges. With their eyes set on a brighter tomorrow, they inspire us all to believe that the show will go on, and that under the big top, the world is a place of boundless possibilities.

The State Kharkiv Circus, among the most venerable and esteemed institutions of its kind in Ukraine, boasts a rich and storied history that stretches back through the ages. The pages of this history book are adorned with the achievements of countless generations of circus artists and workers, each contributing to a legacy that continues to shine brightly today.

The roots of the Kharkiv Circus, as recent archival discoveries reveal, trace back to the early 1860<sup>s</sup> when heated wooden circus structures began to grace the city's landscape. Nevertheless, it is Albert Salamonsky, the renowned Austrian entrepreneur, who is often credited with establishing the first true stationary circus in Kharkiv. Over the years, Kharkiv witnessed a succession of circus proprietors, including the Godfrey brothers, A. Fürer, the Nikitin brothers, Chinizelli, and others, each leaving their mark on the city's vibrant circus scene. Yet, it's not merely about the dates but rather the remarkable creative contributions of pre-revolutionary circus luminaries that truly define Kharkiv's circus legacy. Figures like A. Salamonsky, the Nikitin brothers, the Bim-Bom duo, the Durov brothers, and I. Piddubny, among others, graced the circus stages of Kharkiv with their exceptional talents. Over time, the humble wooden structures gave way to substantial, purpose-built circus buildings.

In the early 20<sup>th</sup> century, Kharkiv boasted not one but two grand brick circus venues – *the Grikke Circus* in 1906 and the enduring *Mussuri Circus* in 1911. These magnificent

structures not only housed spectacular circus performances but also served as venues for theater troupes, earning them the moniker "circus-theaters." These architectural marvels ignited a newfound passion for the circus arts, captivating the hearts of Kharkiv's residents.

The Kharkiv State Circus, the oldest in Ukraine, was officially founded in 1886, cementing the city's reputation as a hub for circus excellence. Today, its grand edifice accommodates over two thousand spectators, replete with modern amenities like air conditioning and special elevators, ensuring a comfortable and captivating circus experience. The Kharkiv Circus, with its rich heritage and enduring commitment to the art form, continues to shine as a beacon of entertainment and culture in Ukraine. Its legacy of excellence, stretching back more than a century, is a testament to the enduring power of circus to inspire, enchant, and unite generations of audiences.

In the heart of Kharkiv, amidst a city with a rich cultural heritage, we find ourselves in conversation with a luminary of the Ukrainian circus world – Oleksii Zhytnytskyi, the esteemed Director of the State Kharkiv Circus and an honoured artist of Ukraine. His journey, marked by dedication and passion for the circus arts, offers a unique perspective on the challenges and triumphs faced by one of Ukraine's most prestigious cultural institutions.

The weight of a full-scale invasion on Ukraine has cast a profound and devastating shadow over the country's cherished circus industry. The impact has been nothing short of catastrophic, with repercussions that are expected to reverberate long after the war's end. The State Kharkiv Circus, a beacon of entertainment and culture, finds itself among the hardest hit, standing silent in a city that has long been a bustling hub for the arts.

In the current dire circumstances, the Kharkiv Circus stands as a stark exception among Ukraine's seven circuses; it remains closed and unable to perform. For over a year and a half, the city of Kharkiv has enforced a ban on any activities related to the demonstration of performing arts, including theaters. This blanket restriction has dealt a devastating blow to the city's vibrant cultural scene.

Yet, amidst this harsh reality, there exists a puzzling disparity. While cultural institutions like circuses and theaters have been silenced, other sectors, including dolphinariums, restaurants, and shopping malls, have been permitted to continue operations. The incongruity of these measures leaves many puzzled, especially when considering the vital role cultural institutions play in nurturing the human spirit.

A poignant lament is reserved for libraries, places of profound importance that have also fallen victim to the ban. The loss of access to literature, from scientific and publicistic works to fiction, is a concerning trend that threatens the development of vital reading skills.

The financial strain on the Kharkiv Circus is palpable. While the circus still relies on earnings accumulated before the outbreak of war, the toll of maintaining two significant buildings, necessitating extensive repairs, restorations, and essential purchases, has been formidable. While the Ministry of Culture and Information Policy has been a source of support, covering salaries for circus employees, the funding is insufficient to address the broader financial challenges tied to the circus's infrastructure.

In these challenging times, the Kharkiv Circus stands as a symbol of resilience and the enduring spirit of the arts. Its silenced stages are a poignant reminder of the far-reaching impact of conflict on culture, underscoring the urgent need for support and recognition of the vital role cultural institutions play

in the fabric of society. As Ukraine continues to navigate the tumultuous waters of war, the hope remains that the circus, along with the broader cultural landscape, will rise once more, bringing light and inspiration to a nation in need.

The Kharkiv Circus, once a thriving symbol of joy and wonder, now faces a stark and challenging reality shaped by the enduring conflict in Ukraine. In the past year alone, the circus has expended approximately half a million in efforts to address pressing reconstruction needs, an endeavor that is a testament to their unwavering commitment to the art form.

One such example of their extensive repair work is the creation of a shelter for circus visitors – an essential facility given the ongoing conflict. This shelter has now been officially registered on the list of shelters in the city, obliging the circus to open its doors to anyone in need during times of crisis. However, the paradox lies in the fact that, despite having this lifesaving facility, the circus remains unable to resume performances, a poignant reminder of the complexity of their predicament.

Yet, the financial burden of maintenance pales in comparison to the toll exacted on the circus's human resources. The extended period of inactivity has taken its toll, with a significant portion of the circus's once-formidable team having moved on. What was once a workforce of 150 skilled professionals has dwindled to just 50, a number that continues to shrink. While not yet catastrophic, this steady attrition threatens to erode the circus's core expertise.

The loss of key personnel is particularly poignant. For instance, a valued employee who served as the circus's lighting director is no longer part of the team. The unique demands of such a role within the circus necessitate extensive training, making it challenging to find a suitable replacement. The orchestra has also been significantly affected, with members

departing for opportunities abroad or changing careers altogether.

This human toll is not just a localized concern for the Kharkiv Circus but a broader tragedy for the entire nation. The loss of skilled and experienced professionals is a challenging and far-reaching consequence that could hinder the revival of the circus industry in Ukraine.

The Kharkiv Circus, once a vibrant cultural institution, now stands as a symbol of both resilience and adversity. Its closed doors and diminishing workforce paint a poignant picture of the enduring impact of conflict on the arts. As Ukraine perseveres through these trying times, the hope remains that the circus, like the nation itself, will find the strength to rebuild, reviving its role as a source of inspiration and unity [4].

The State Kharkiv Circus, an architectural and cultural gem, faces a new challenge: safeguarding the historic building against the ravages of time, neglect, and war. With each passing day, the demands of maintaining this grand edifice grow more complex, testing the limits of resources and resilience.

As the circus braces for its second winter without heating and water, the dire financial constraints become ever more evident. The colossal building, now silenced and closed, stands as a testament to both its grandeur and its vulnerability. The costs associated with utilities are staggering, and in past years, a substantial portion of the circus's earnings was dedicated to meeting these expenses. With the building's continued closure, these funds have evaporated, rendering heating and water a luxury that cannot be afforded.

The consequences of this neglect extend beyond the immediate financial strain. The lack of water circulation poses a threat to the building's infrastructure, jeopardizing its future integrity. Pipes and plumbing, left unused for extended periods,

deteriorate more rapidly, necessitating costly replacements in the near future.

One stark irony lies in the fact that the Kharkiv Circus, if allowed to resume its performances, could generate the revenue required to maintain the building and provide artists and audiences with suitable working conditions. The very institution that needs support to survive is itself a source of potential sustenance.

Leaving of artists from Ukraine has further complicated the circus's ability to craft professional, high-quality programs. The absence of these skilled performers leaves a void, making it challenging to present the kind of grand spectacles that captivate audiences. Even the smallest of productions remain halted by the ongoing restrictions.

Despite the bleak circumstances, there is a glimmer of hope. The dedicated team at the Kharkiv Circus is tirelessly working on preparations for the coming winter, driven by a deep commitment to preserving this cultural treasure. As they confront the formidable challenges ahead, they do so with the unwavering belief that, one day, the circus's doors will swing open once more, allowing its magic to inspire and unite audiences anew.

In the circus world, where the extraordinary is the norm and the unimaginable is the daily fare, the arrival of war was, for some, a sadly expected twist in the narrative. As the storm clouds gathered on the horizon, many sensed the impending tempest. Among those with a sense of foreboding was a familiar face in the Ukrainian circus scene, who had long been attuned to the circus's unique cadence of challenges and triumphs.

This journey through uncertainty began on the international stage. As the Director of the Kharkiv Circus, a role that carries the responsibility of safeguarding a cherished cultural institution, there was little room for surprise when the

drums of war began to beat. At precisely that juncture, alongside Serhii Kabakov, Director of the State Circus Company of Ukraine, a journey took them to the grand Budapest Circus Festival, where our interviewee served as a jury member. Subsequently, they ventured to the Festival Internacional del Circ Elefant d'Or in Girona, Spain. Surrounded by performers and circus enthusiasts from across the globe, the sense of camaraderie and shared passion for the art form made it easy to forget the gathering storm.

On February 23, a day that would soon become etched in memory, a seemingly innocuous flight from Kyiv to Kharkiv unfolded an ominous portent. The passengers boarded the plane, expectations set on the impending journey. Yet, after 40 minutes of waiting, the flight was abruptly canceled, with “bad weather” cited as the cause. Suspicion hung heavy in the air, for the weather that day was far from treacherous. A former aviation professional, our interviewee couldn't dismiss the unease. Without hesitation, a decision was made – to embark on a bus journey home, an instinctual response to the encroaching uncertainty.

As the hours passed and the bus neared Kharkiv, the sight of four converging lanes of vehicles heading in the opposite direction painted a stark picture. It was 6 AM when the realization crystallized – the war had begun. A timely return home, a journey made through instinct and determination, would become a poignant symbol of commitment to the circus.

For weeks, some found themselves stranded away from home, a captive audience to a world unraveling. The abruptness of the war's onset left many unable to return to the familiar embrace of Kharkiv.

As the Kharkiv Circus navigates this tumultuous period, the greatest challenge lies in securing its financial future. The institution draws from the earnings of shows performed before

the war, but with performances suspended, the funds steadily dwindle. Priorities shift to essential expenses, such as electricity and portable heating units, to ensure a semblance of normalcy for those tasked with preserving this cultural treasure.

In a world where the unexpected has become a daily companion, the circus perseveres. The path forward may be uncertain, but the unwavering commitment to protect and preserve the magic within the grand walls of the Kharkiv Circus remains undiminished. In the end, it is this dedication to the art form and to the people who make it possible that will see the circus through its greatest challenges.

In the face of unprecedented challenges, dialogue and collaboration have emerged as the cornerstone of the Kharkiv Circus's path forward. As the circus strives to navigate the uncertain terrain of war and its aftermath, engaging in a constructive dialogue with the Ministry of Culture and Information Policy has become imperative. The aim is clear – to chart a course that preserves the circus's cultural legacy while addressing the unique circumstances imposed by conflict.

At present, the circus stands as the sole institution among Ukraine's circuses that remains silent and shuttered. With a seating capacity of 2,075 but limited to hosting only 406 visitors due to the size of the shelter, even a resumption of performances will require careful considerations and compromises. The need for open channels of communication with the Ministry of Culture is paramount, as the circus community seeks a collaborative approach to weather these challenging times.

The circus's reliance on funds earned before the war, combined with an inability to generate revenue through performances, underscores the need for financial support. Essential expenses, such as electricity and heating, must be met to ensure the comfort and safety of those entrusted with preserving the circus's magic.

In this journey marked by uncertainty, international partners have played a pivotal role. The support from volunteer organizations has been substantial, with the donation of generators standing out as a practical and appreciated gesture. Beyond tangible assistance, emotional support from abroad has strengthened the circus's resolve.

Notably, the Director of the Capital Circus in Budapest, Peter Fekete, extended a warm hand of friendship and solidarity. Hosting a delegation from Ukraine, he facilitated a meeting with directors of Ukrainian circuses, fostering an environment for dialogue and collaboration. The joint effort culminated in a scientific conference, where the challenges facing the circus world were discussed at length, with a significant portion devoted to Ukraine.

This exchange highlighted the differing working models in Ukraine and Europe. While Ukrainian circuses are predominantly state-owned and government-supported, European counterparts tend to operate as private institutions. The insights gained from this dialogue have been invaluable as the circus community explores innovative solutions.

Maintaining connections with international partners through circus festivals has proven equally critical. These festivals offer a window into the evolving landscape of circus arts, showcasing the highest standards and emerging trends. Witnessing performances of exceptional quality and those that fall short provides valuable benchmarks, guiding the circus's ongoing pursuit of excellence.

The circus arts, like all art forms, are dynamic and ever-evolving. Even traditions, as enduring as those in the Chinese circus, are subject to change. The rich tapestry of circus schools worldwide, each unique in its approach, mirrors the diversity and innovation found in the global circus community.

In the end, the Kharkiv Circus's journey through adversity underscores the resilience and creativity inherent in the circus arts. As it seeks to protect its heritage and chart a path forward, the circus community stands as a testament to the power of collaboration, adaptation, and the enduring spirit of cultural exchange.

The art of crafting captivating circus shows is a delicate dance of creativity and innovation. In the case of the Kharkiv Circus, this process is further complicated by the absence of a resident cast – a unique challenge that has spurred constant evolution and fresh perspectives.

Unlike the Kyiv National Circus, which maintains a consistent roster of resident artists, the Kharkiv Circus relies on a revolving door of talent. While this arrangement may seem daunting, it offers a distinct advantage – the ability to continuously reinvent the show programs. With most circus artists boasting two well-honed acts, the circus can transform its offerings by adjusting music, costumes, and concepts while retaining the core performances.

Prior to the onset of war, the Kharkiv Circus typically presented an impressive array of five to six different shows annually, each an intricate blend of artistry and spectacle. These performances were a testament to the circus's commitment to offering fresh experiences to its loyal audience.

One of the standout productions was “Circus on the Water” a resounding success that played a pivotal role in the circus's financial stability during these trying times. The proceeds from this show continue to provide critical support for the circus's operational expenses.

Looking to the future, the circus's visionary director harbors ambitious dreams. A collaboration with the Kharkiv Operetta Theatre on a production of “Mister X”, composed by Hungarian maestro Imre Kalman, represents an exciting

prospect. The story unfolds within the circus's very walls, providing a perfect synergy of circus artists and operetta actors. This fusion promises an organic and mesmerizing performance that transcends artistic boundaries.

Though challenges loom large and uncertainty abounds, the Kharkiv Circus remains unwavering in its commitment to delivering magical experiences.

In the aftermath of war, a profound transformation awaits the circus, beckoning it into a new era that must align with the evolving tapestry of society. As the world emerges from the shadows of conflict, the circus, too, must reinvent itself, bridging the gap between tradition and modernity.

The circus, an enduring art form that has stood the test of time for millennia, will not remain untouched by the seismic shifts brought about by global events. Yet, amidst the uncertainty, there lies an opportunity to redefine its role in a world forever changed.

In the wake of war's upheaval, the circus must emerge as more than just a spectacle. It must evolve into a sanctuary – a place where individuals can rediscover their inner strength, ignite their passions, and find solace in the enduring belief in the power of human potential. The circus, once a realm of wonder and marvel, must now become a beacon of hope, resilience, and happiness.

**Conclusions.** The post-war circus is a canvas upon which to paint the vibrant hues of a reinvigorated cultural tradition. With deep roots in Ukrainian heritage, circus arts are poised to thrive once more. Ukrainian artists, known and celebrated around the world, bring a wealth of talent and creativity that can propel the circus to new heights [8].

As society yearns for a return to normalcy and craves the rekindling of cultural experiences [3], the Kharkiv Circus stands ready to welcome its audience once more. The appetite for

cultural events remains insatiable, and the circus's faithful following eagerly awaits the reopening of its doors.

In this juncture of change and transformation, the circus finds itself at the intersection of history and modernity [1]. Its future lies in its ability to adapt, to embrace the spirit of its age, and to continue captivating hearts and minds with the timeless magic of the circus arts.

The circus, like the world it inhabits, will never be the same. Yet, it holds within its very essence the power to transcend adversity, to reinvent itself, and to forge a path toward a brighter, more hopeful future – a future where the circus remains a source of wonder, inspiration, and joy for generations to come.

#### References:

1. Chernets, V. (2002). Ukrayina: dynamika kul'turotvorchykh protsesiv [Ukraine: dynamics of cultural processes]. Kyiv: DAKKKiM [in Ukrainian].
2. DUA. Available at: <https://www.dua.org.ua/with-great-joy-and-pride-we-are-delighted-to-share-with-you-the-resounding-success-of-our-latest-endeavor/?lang=en> [in English].
3. Ivanovska, N., Yakovlev, O., Shulhina, V. (2018). Sotsiokul'turne proektuvannya v mystetstvi: teoriya ta praktyka [Socio-cultural designing in art: theory and practice]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
4. Kharkiv State Circus. Available at: <https://circus.kharkov.ua/harkivskyy-derzhavnyy-cyrk> [in Ukrainian].
5. Lviv State Circus. Available at: <http://www.lvivcirk.com> [in Ukrainian].
6. Melnyk, I. (2011). Krakivske peredmistya ta zakhidni okolitsi Korolivskogo stolichnogo mista L'vova [The Kraków

suburbs and the suburbs of the royal capital city of Lviv]. L'viv: Tcentr Yevropy [in Ukrainian].

7. Romanenkova, Yu., Bratus, I. (2020). Tandem “mitets-hlyadach” v umovakh vyklykiv s'ogodennya [An artist-spectator tandem in the conditions of today's challenges]. Kulturno-mystets'ke seredovyshche: tvorchist' ta tekhnolohiyi, Kyiv, 52-54 [in Ukrainian].

8. Yakovlev, O. (2016). Zmist sotsiokul'turnoho proektuvannya v informatsiynu dobu: dosvid Natsional'noyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv [The content of socio-cultural design in the information age: the experience of the National Academy of Culture and Arts Management]. Culture of Ukraine. Series: Culturology. 52, 201212 [in Ukrainian]

9. Zaxid.net web-site. Available at: [https://zaxid.net/u\\_lvivskomu\\_tsirku\\_trivaye\\_mizhnarodna\\_programa\\_kontinental\\_n1448325](https://zaxid.net/u_lvivskomu_tsirku_trivaye_mizhnarodna_programa_kontinental_n1448325) [in Ukrainian].

**Олександр Вікторович ЯКОВЛЕВ,**  
доктор культурології, професор,  
Київська муніципальна академія  
естрадного та циркового мистецтв,  
Київ, Україна,  
e-mail: yakovlev@kmaesm.edu.ua,  
ORCID: 0000-0002-5881-0861

**Ніна В'ячеславівна АРАЯ БЕРРІОС,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Київська муніципальна академія  
естрадного та циркового мистецтв,  
Київ, Україна,  
e-mail: n.araya@kmaesm.edu.ua,  
ORCID: 0000-0002-9992-8030

**ТВОРЧА ДІЯЛЬНІСТЬ ЦИРКІВ СХІДНОГО ТА  
ЗАХІДНОГО РЕГІОНІВ УКРАЇНИ У ВОЄННИЙ ЧАС:  
ЗА МАТЕРІАЛАМИ БЕСІД  
ІЗ ДИРЕКТОРАМИ ЦИРКІВ**

**Анотація.** Ця стаття є першою частиною комплексної дослідницької ініціативи, присвяченої висвітленню досвіду керівників цирків в Україні в складні часи. У ньому представлені інтерв'ю з двома видатними режисерами зі Львова та Харкова. Розповіді, запропоновані цими цирковими візіонерами, висвітлюють глибокий вплив війни та лихоліття на циркову індустрію в Україні. Ця стаття є першим елементом більшої розробки, метою якої є спілкування з директорами цирків по всій країні, висвітлення унікальних історій цих культурних бастионів і стійкості, яку вони втілюють. У цій серії ми

досліджуватимемо багатогранний вплив війни на українську циркову спільноту. Ми заглибимося в особистий досвід режисерів, почуємо їхні історії про триумфи та труднощі, а також дізнаємось про механізми подолання, які дозволили їм продовжувати прагнення розважати аудиторію навіть у часи кризи.

Крім того, ми проллємо світло на нагальні потреби українського цирку сьогодні. Крім оплесків і овацій стоячи, ці заклади борються зі своїми власними проблемами. Цирк, вічна форма розваги, еволюціонував, щоб адаптуватися до мінливого світу, але зараз стикається з кризою іншого роду – такою, яка вимагає підтримки, розуміння та визнання його культурної значущості.

Приєднуйтеся до нас у цьому повчальному дослідженні в українському цирку, де магія не потьмяніла, а навпаки, освітлила шлях стійкості та надії перед лицем труднощів. Ці історії директорів цирків є свідченням сили мистецтва, пристрасті та спільноти у найважчі часи, пропонуючи нам зазирнути у світ, де шоу має тривати, незалежно від обставин.

**Ключові слова:** цирк, Україна, Львівський цирк, Харківський цирк, культурна спадщина, культурний обмін, творчість, післявоєнне відновлення.

### **Список використаної літератури:**

1. Чернець В. Україна: динаміка культуротворчих процесів. Київ: ДАКККиМ, 2002. 18 с.
2. DUA. Available at: <https://www.dua.org.ua/with-great-joy-and-pride-we-are-delighted-to-share-with-you-the-resounding-success-of-our-latest-endeavor/?lang=en>.
3. Івановська Н., Яковлев О., Шульгіна В. Соціокультурне проектування в мистецтві: теорія та практика. Київ: НАКККиМ 2018. 196 с.

4. Харківський Державний цирк.  
URL: <https://circus.kharkov.ua/harkivskyy-derzhavnyy-cyrk>.
5. Львівський Державний цирк.  
URL: <http://www.lvivcirk.com>.
6. Мельник І. Краківське передмістя та західні околиці королівського столичного міста Львова. Львів: Центр Європи, 2011. 28 с.
7. Романенкова Ю., Братусь І. ТанDEM «митець-глядач» в умовах викликів сьогодення. Київ, НАКККіМ, 2020. Сс. 52-54.
8. Яковлев О. Зміст соціокультурного проектування в інформаційну епоху: досвід Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. Культура України. Серія «Культурологія». 2016. Вип. 52. Сс. 201-212.
9. Zaxid.net web-site.  
URL:  
[https://zaxid.net/u\\_lvivskomu\\_tsirku\\_trivaye\\_mizhнародna\\_programa\\_kontinental\\_n1448325](https://zaxid.net/u_lvivskomu_tsirku_trivaye_mizhнародna_programa_kontinental_n1448325).

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.368-384>  
УДК 821.912.2/159.9

**Іван Вікторович БРАТУСЬ,**  
кандидат філологічних наук, доцент,  
Київський університет імені Бориса Грінченка,  
Київ, Україна,  
e-mail: kulturolog@gmail.com,  
ORCID: 0000-0002-8747-2611

**Галина Василівна КУЗЬМЕНКО,**  
кандидат педагогічних наук, доцент,  
Київська муніципальна академія  
естрадного та циркового мистецтва,  
Київ, Україна,  
e-mail: glnkuzmenko36@gmail.com,  
ORCID: 0000-0002-0613-3934

### **ПРИНЦИП ЕНАНТІОДРОМІЇ В РОМАНІ ЖАНА-ПОЛЯ САРТРА «НУДОТА»**

**Анотація.** У статті розглядається питання енантіодромії в романі Жана-Поля Сартра «Нудота». Особлива увага надається природі самого явища енантіодромії (її реальних та уявних проявів), закономірностей взаємодії протилежностей у історичних, соціальних та особистих взаємодіях. Піднімається питання про неможливість прямолінійного контролювання подій та явищ, оскільки подібні спроби спричиняють ще більший відхід від бажаного результату. Особлива увага надається роздумам Антуана Рокантена про природу внутрішньої складової життєвих колізій. Наводяться найбільш вживані та специфічні визначення енантіодромії. Автори

зупиняються на розгляді внутрішньої та зовнішньої динаміки енантідромії у романі «Нудота», що відстежується крізь призму роздумів головного героя. Доведено, що енантідромія становить собою один з основних принципів побудови «нової» життєвої моделі головного героя Антуана Рокантена, яка почасти відповідна ідейним засадам екзистенціальної філософії Жана-Поля Сартра. Виконано огляд досліджень, що дотичні до енантідромії та творчості Жана-Поля Сартра. Розкриті тези Юнга про принципи рівноваги в природному світі, де будь-якій крайності протистоїть певна система, спрямована на відновлення балансу. Доведено, що існує принцип неминучого перевороту обставин після досягнення певного рівня балансу. Особливості роману «Нудота» демонструють характер енантідромії. Доведено, що енантідромія життя вважається частковою відповіддю на питання складності вхопити суть перебігу подій та психологічних балансів особистості зокрема та суспільства загалом. Особлива увага надається тому, що все у творі робиться через конфлікт. Цим Сартр відтворює вчення Геракліта, що стверджує прагнення до протилежностей, із яких створюється співзвуччя. Багаторічні філософські спостереження автора вивели ідею того, що все спрямовано у різні боки (незгода), гармоніє із самим собою, є першоосновою й породжує все – у боротьбі, з того, що відрізняється, народжується найпрекрасніша гармонія. Надана авторська розробка складності сприйняття протилежностей, оскільки правильна відповідь на виклики долі в творі часто має найбільш екстравагантний вибір, а «неправильні відповіді» часто відповідають нашим очікуванням.

**Ключові слова:** Сартр, література, екзистенціалізм, філософія, енантідромія.

**Вступ.** Для I чверті ХХІ ст. безліч питань, що були розглянуті в романі Жана-Поля Сартра «Нудота», залишилися невирішеними. Подібний «казус» і був закладений почасти автором, бо весь його твір просякнутий сумнівами у спроможності людства досягти осмислення дійсності наявними мисленневими механізмами. Кожний «обнадійливий крок» над «безоднею відчаю» часто наближає, а не віддаляє нас від краю відчаю, який цілком реально демонструє свою здатність зруйнувати людську особистість. Відчувається, що автор роману «Нудота» «прогулювався» сам зі своїм героєм – Антуаном Рокантемом – над цією «прірвою». Але центральною темою роздумів письменника (які він заклав у філософську концепцію головного героя) стала гнітюча енантіодромія життя. Саме вона може вважатися частковою відповіддю на питання складності вхопити суть перебігу подій та психологічних балансів особистості зокрема та суспільства загалом.

**Постановка проблеми.** Жан-Поль Сартр розглядав енантіодромію в аспекті передусім своєрідної «соціальної інженерії», що ґрунтується на філософських і культурних особливостях людського буття. Найвідомішим у цьому відношенні є «ефект кобри» («perverse incentive, cobra effect»). Термін «ефект кобри» запропонував економіст Хорст Зіберт (Horst Siebert, «Der Kobra-Effekt. Wie man Irrwege der Wirtschaftspolitik vermeidet»). Він науково осмислив спробу британського уряду зменшити популяцію отруйних кобр у Делі. Уряд оплачував кожну вбиту кобру. Спершу популяція змій дійсно зменшилася, але потім місцеві мешканці стали їх штучно розводити заради «винагород». З'ясувавши це, уряд скасував винагороду. Відпущені на свободу кобри знову все заповнили – популяція змій значно зросла (перевищивши рівень «до

боротьби»). Подібні спостереження значно вплинули на розуміння економічних процесів («Any observed statistical regularity will tend to collapse once pressure is placed upon it for control purposes» Goodhart's law) та соціальних закономірностей («welfare trap»). Але Жану-Полю Сартру вдалося філософськи наблизитись до підвалин внутрішніх психологічних механізмів енантіодромії. Не випадково він використав літературну платформу для втілення своїх спостережень – суха філософія могла згубно вплинути на ефективність засвоєння та відображення складних психологічних явищ, а художня форма залишається найбільш прийнятною та поліваріантною в цьому відношенні.

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Спробу пояснити феномен енантіодромії зустрічаємо ще в працях грецького філософа Геракліта, який при тлумаченні принципу збігу чи «гри» протилежностей, зазначав, що з плином часу все перетворюється на свою власну протилежність: холодні речі стають теплішими, а теплі – охолоджують; те, що мокре, – висихає, а пересохле – зволожується (Fragment 126 : Tzétzès, Scholis ad Exegesis in *Piadem*) [Помилка! Джерело посилання не знайдено.]. Слід наголосити, що історія грецької філософії рясніє висловами, які приписують Геракліту і розкривають його філософські погляди, в яких чимало приділено уваги принципу енантіодромії. Так, на думку Геракліта, «батьком, царем усіх речей» є конфлікт (Fragment 53 : Hippolyte, *Réfutation des toutes les hérésies*, IX, 9, 4.); гармонійна структура світу залежить «від протилежної напруги, подібно до лука чи ліри» (Fragment 51 : Hippolyte, *Réfutation des toutes les hérésies*, IX, 9, 2.); «шлях вгору і вниз – один і той самий» – стверджує філософ (Fragment 60 : Hippolyte, *Réfutation des toutes les hérésies*, IX, 10, 4.) [Помилка! Д

**жерело посилання не знайдено.**] Підкреслюючи, що все робиться через конфлікт, розбрат, Геракліт зазначає: природа прагне до протилежностей, із яких створює співзвуччя; те, що спрямовано у різні боки (незгода), гармонує з самим собою, є першоосновою і породжує все – в боротьбі, з того, що відрізняється, народжується найпрекрасніша гармонія (Fragment 8: Aristote, Ethique à Nicomaque, 2, 1155b4) [5].

Українські літературознавці неодноразово зверталися до творчого доробку Жана-Поля Сартра. До основних праць належать розвідки О. Забужко, О. Заєць, Ю. Іздрика, М. Лук'янченко, Ю. Шевельова та багатьох інших. Досліджувалися здебільшого окремі пласти філософії та літературної спадщини Жана-Поля Сартра. Філософія посідала провідне місце в розумінні доробку письменника. Автори також неодноразово розглядали творчість Жана-Поля Сартра. Його роман «Нудота» розглядався нами в контексті з повістю Юрія Трифонова «Інше життя» [1]. Особливості творчості Жана-Поля Сартра в царині інтелектуальних пошуків ХХ ст. розглянуто нами в широкому контексті подібної літератури [2], висвітлено й значення габітусу головного героя роману «Нудота» [3].

У статті зосереджено увагу на енантіодромії, що виступає одним з основних структуротворчих компонентів роману Жана-Поля Сартра «Нудота». Цей аспект дозволив по-новому побачити деякі аспекти роздумів головного героя роману Антуана Рокантена.

**Мета статті** – розкрити аспекти енантіодромії в романі Жана-Поля Сартра «Нудота».

**Виклад основного матеріалу.** Для Жана-Поля Сартра світ виявлявся незбагненою загадкою, що тільки тренувала свідомість. Потужний інтелект письменника полягав не в глибині і широті поглядів на життєві концепції,

а в усвідомленні неможливості збагнути складне переплетення «ниток буття».

Проте, на початку зупинимось на висвітленні сутності поняття «енантіодромія» та принципу його дії – це допоможе глибше розкрити зазначену тему й висвітлити думку авторів публікації.

Спираючись на вчення Геракліта і намагаючись описати сутність психологічного принципу з регулятивної функції протилежностей, що на думку швейцарського психоаналітика, засновника аналітичної психології Карла Юнга, «керує усіма циклами природного життя від малого до великого», вчений запровадив термін «енантіодромія». Буквально цей термін означає «біг проти» чи «біг у зворотному напрямку» («a running contrariwise») і відображує те, що ми називаємо «кармічним законом» дії та протидії (колесо часу і простору), симетричність якого виражається врівноваженістю дії та реакції. Так, за К. Юнгом, подібно до принципу рівноваги в природному світі, де будь-якій крайності протистоїть певна система, спрямована на відновлення балансу, існує принцип неминучого перевороту, – повороту назад, що полягає у виникненні несвідомого перетворення явищ, поляризованих феноменів – на свою уявну протилежність [6]. І лише той, хто знає, як відокремитися від несвідомого, здатний уникнути впливу неблаганного закону енантіодромії. Таке відокремлення дозволяє уникнути надзалежності від саморегуляторного механізму з подальшим збільшенням та посиленням контролю его-свідомості.

При цьому розуміння принципу енантіодромії вимагає розрізнення понять полярності (як неможливість існування окремо, розрізнено: де в якості прикладів полярних станів можна зазначити «руйнування і творення»,

«космос і хаос», «час і вічність» тощо) та взаємовиключних протилежностей (категорії дуалізму). Оскільки будь-яка дія знаходиться в певних «рамках» – має «межу» своєї участі в полярності, в решті решт вона досягає цієї межі, – стикається з точкою, де протилежності збігаються, а дія та реакція (теза й антитеза) здаються ідентичними, самосуперечливість – нормою. Настає «переломний момент» («точка омега»), коли раптом людина «опиняється на роздоріжжі», «в пастці» – постає перед дилемою. Образно кажучи, досягнення «точки розвороту» супроводжується «переломом долі» – станом, що можна описати як «ненавмисний наслідок», чи «іронічний розворот», при якому дія змушена повернутися до своєї протилежності, завдяки чому відбувається зворотний рух. Стан «перелому долі» сигналізує про дезінтеграцію ментально-раціональної структури свідомості у самосуперечності. Такий стан ще називають кризою, він завжди супроводжується сумнівами у собі, очікуванням найгіршого, тривогою та нерішучістю.

Усвідомлення кармічного закону ще за часів Стародавньої Греції сприяло появі в давньогрецькій міфології богині людської долі, покровительки суспільного порядку Немезиди, яка у ранніх описах була уособленням сорому та почуття страху перед карою богів, відплати за порушення закону.

За К. Юнгом явище енантіодромії зустрічається усюди й практично завжди має місце, коли над свідомим життям домінує екстремальна, однобічна тенденція. У такому випадку згодом у психіці виникає рівна за потужністю протидія – несвідома протилежність, що спочатку проявляється у вигляді гальма при усвідомленій роботі й гальмує її виконання. А з часом – виривається й прориває свідомий контроль.

Таким чином енантіодромія, як «біг назад» або «праця всупереч», є «передвісником» переродження особистості, адже заради узгодження «внутрішнього» та «зовнішнього», задля збереження рівноваги й порядку («космосу») вступає в дію процес, що через здійснення переоцінки акту і зміну полярності оберігає людину від невдалих дій. З позиції К. Юнга, відбувається «шляхом індивідуації» – людина «приймає» протилежну якість зсередини, засвоюючи, інтерналізуючи її так, що це сприяє досягнення стану внутрішньої «завершеності» та індивідуальної цілісності [7].

Принцип енантіодромії, як перехід у власну протилежність, зустрічаємо у сучасному мистецтві. В якості прикладу можна навести фільм-драму «Життя інших» (2006 р.) німецького кінорежисера Ф. Г. фон Доннерсмарка (виробництво ARTE/Bayerischer Rundfunk (BR)/ Creado Film/ Wiedemann & Berg Filmproduktion), сюжет якого побудований на тому, що в силу певних обставин, віддана певній ідеї людина раптом змінює своє уявлення про добро і зло, про сенс життя. Покликаний зламати життя інших, через прагнення (хоча би незримо) стати кому-небудь потрібним, головний герой фільму «розвертається у зворотний бік» та стає янголом-охоронцем своїх підслідних.

Ще одним прикладом використання принципу енантіодромії у кінематографі є французький фільм режисерів О. Накаша і Е. Толедана «1+1» (2011 р.), у якому через поринання головних героїв у чужий і протилежний одне одному світ, обидва в певному сенсі знедолені, й тому самотні персонажі змогли переосмислити свої життєві цінності, позбавитися штампів та моральних перешкод, знайти своєрідний баланс та відновити інтерес до життя.

Постраждавши внаслідок нещасного випадку, багатий аристократ Філіп наймає в помічники людини, яка найменше підходить для цієї роботи, – молодого жителя передмістя Дрісса, який щойно звільнився з в'язниці. Незважаючи на те, що Філіп прикутий до інвалідного крісла, Дрісс вдається привнести в розмірене життя аристократа дух пригод.

Безумовно, що роман «Нудота» виступає своєрідним маніфестом екзистенціалізму. Енантіодромія екзистенціональної кризи передбачає колосальну відмінність реальності та уяви. Узгодження «внутрішнього» та «зовнішнього» і викликає у головного героя постійні напади нудоти. Антуан Рокантен впродовж всього твору формує своєрідний баланс сприйняття дійсності, що дозволить гармонізувати особисті сприйняття речей та їхню «справжню природу».

Для Жана-Поля Сартра історичні образи здебільшого вторинні – вони знаходяться лише в орбіті його філософських зацікавлень. Це викликано тим, що молодий письменник щиро вірив у можливість уникнути «близького контакту» з фальшивим суспільством і, тим більше, його «історичною копією». Весь свій запал автор присвятив пошуку «справжнього життя», що ледь проглядається за нескінченими пластами фальшування. В своїх пошуках Жан-Поль Сартр пішов далі Бальзака, Стендаля та Флобера – він здійснює над соціальними та історичними умовностями, зумів зосередити погляд на крихкості історичних відображень.

Намагання досягнути історію неодмінно призводить до її своєрідного омертвіння. Ретельне дослідження фактів минулого сприяло зворотному ефекту – об'єкт дослідження «помер вдруге». Ця «подія» відбулася раптово та миттєво – Антуан Рокантен досяг максимум у своїх історичних

розвідках і почав блискавично втрачати будь-який зв'язок із реальністю об'єкта свого дослідження: «І тут почала розкриватися справжня природа теперішності: вона те, що існує, і навпаки, те, чого нема в теперішності, не існує ніде. Отже, минулого не існує. Його нема. Взагалі. Ні в речах, ні навіть у моїх думках. Хоч я вже давно помітив, що моє минуле втекло від мене. І все ж я й досі десь сподіваюся, що воно лише зникло з очей. Воно для мене – як вихід на пенсію, це якийсь інший триб існування, час вакацій і бездіяльності; кожна подія, зігравши свою роль до кінця, слухняно сама знаходила в такій собі скриньці належне їй місце і ставала почесною подією – так мені важко було уявити ніщо. А тепер я знав: абсолютно всі речі на світі є тим, на що вони скидаються, а поза ними... нема нічого» [Помилка! Джерело посилання не знайдено., с. 100].

Це прозріння головного героя сповнене чіткого розуміння неможливості наблизитись до дійсності простим накопиченням фактів. Він не одразу прийшов до цього – спочатку він намагався ретельно дослідити усі наявні матеріали про маркіза де Ролебона та узгодити їх між собою «силою думки». Але історику ніяк не вдавалося протягом років узагальнити розрізнені спалахи, що вихоплювали з «товщі минулого» острівці інформації: «Передовсім я не розумію його поведінки, починаючи з 1801 року. І не тому, що мені бракує матеріалів — листів, коротких спогадів, таємних донесень, почасти з поліцейських архівів, у мене хоч греблю гати. Але їм явно бракує певності, ґрунтовності. Ні, вони не суперечать одне одному, але й не узгоджуються. Ніби йдеться про різних людей. А втім, решта істориків працюють із такими ж матеріалами. Як вони їх упорують? Або я надто доскіпливий, або не досить

метикований. Цей висновок залишає мене цілком байдужим. А справді, чого я шукаю? Я й сам не знаю. Тривалий час Ролебон як людина цікавив мене дужче, ніж книжка про нього. Тепер ця людина дедалі більше набридає мені» [Помилка! Джерело посилання не знайдено., с. 16].

Для Сартра кохання також залишається своєрідним «клубок із протиріч». Частково цей стан відтворює 19-й сонет Джона Донна (John Donne) «Щоб мучить мене...»:

«Oh, to vex me, contraryes meet in one:  
Inconstancy unnaturally hath begott  
A constant habit; that when I would not  
I change in vowes, and in devotione.  
As humorous is my contritione  
As my prophane Love, and as soon forgott:  
As riddlingly distemper'd, cold and hott  
As praying, as mute; as infinite, as none.  
I durst not view heaven yesterday; and to day  
In prayers, and flatt'ring speeches I court God:  
To morrow I quake with true feare of his rod.  
So my devout fitts come and go away  
Like a fantastique Ague: save that here  
Those are my best dayes, when I shake with feare».

У ньому наявні загальні проблеми, що очікують «закоханих». Для Жана-Поля Сартра кохання не має «вирішального значення» в романі «Нудота». Швидше воно «причайлося» в митті гострих свіжих відчуттів. Саме ця мить допомагає головному герою тримати прийнятний рівень відносин. Кожний «прояв любові» не наближає Антуана Рокантена до розуміння людських стосунків, а ще більш віддаляє. З господаркою готелю Антуан Рокантен має

своєрідну угоду, що почасти вражає своїм цинізмом. Прикро, що єдиною моделлю взаємин головний герой вбачає сексуальну механіку. Він зневажливо ставиться до родинних зав'язків, висміює інститут шлюбу та кепкує з народження дітей. Енантіодромія не дозволяє Антуану Рокантену побудувати хоч якісь стійкі взаємини, бо будь який крок неодмінно приносить зворотній результат.

Творчість Жана-Поля Сартра тільки частково торкається суспільних сфер діяльності людини. Це пов'язане з тим, що письменник (особливо в період написання роману «Нудота») свідомо уникав політизації художнього матеріалу, намагався зосередитись на чистій філософії без домішок усіляких суспільних парадигм. У творі відстежується його здебільшого зневажливе ставлення до унормованості людського життя, яке базується на стійкій базі суспільно-історичних авторитетів. Подібний підхід можна поверхово сплутати з сатирою, що тривалий час була доволі популярна в культурі. Але завданням Жана-Поля Сартра в канун Другої світової війни стала загальна енантіодромія більшості суспільних явищ. Варто відзначити, що трагізм Другої світової війни наклав на подібні узагальнення більш радикальний відблиск, бо вже в романі Альбера Камю «Чума» ми можемо спостерігати набагато відвертіші картини невідворотності смерті та суспільний «летаргічний сон» із цього приводу.

Головною ознакою енантіодромії стала практика фальшування стабільності буття, що базується на «далеких ідеалах», які втратили живий зв'язок з людською свідомістю і лишаються лише своєрідною бутафорією суспільного спокою. Розкриваючи природу подібних ганебних явищ, Жан-Поль Сартр відштовхується від концепції «інертності мислення». Але це тема вже окремого дослідження.

**Висновки.** Ми лише коротко розглянули загальні тенденції енантідромії роману Жана-Поля Сартра «Нудота». Саме це явище багато в чому визначило наступні тенденції літератури. Енантідромія набула найвиразнішого вигляду в загальній картині абсурдності дійсності, що стала для митців II пол. XX ст. доволі плідною платформою. Особлива увага надається безнадійним спробам контролювати та виправляти суспільні процеси. Ці спроби Жан-Поль Сартр в'їдливо висміює в своїй творчості. У романі «Нудота» автор переконливо демонструє, що поверхові судження та «оболонки» призводять лише до погіршення становища людства.

Енантідромія роману «Нудота» розглянута на історичному, особистому та суспільному рівнях. Письменник майстерно моделює фактори, що спричиняють круговерть взаємних протилежностей у долі людей та країн. Ми продемонстрували, що готових відповідей у романі не подається – швидше він спрямований на активізацію мислинневих процесів читачів.

### **Список використаної літератури:**

1. Братусь І., Гунька А., Стрельцова С. «Зручне» і «незручне» минуле в романі «Нудота» (Жан-Поль Сартр) та повісті «Інше життя» (Юрій Трифонов). 2020. Молодий вчений. №7 (83). Сс. 148-154.
2. Братусь І., Кузьменко Г. Деякі культурно-історичні аспекти самоідентифікації особистості «інтелектуалів» у творах другої половини XX століття. Арт-платформа. 2020. N1. Сс. 39-68.
3. Братусь І., Кузьменко Г. Габітус головного героя у романі Жана-Поля Сартра «Нудота». Арт-платформа. 2023. N7. Сс. 275-302.

4. Сартр Ж.-П. Нудота. Мур. Слова. Київ: Вид-во Соломії Павличко «Основи», 1993. 464 с.
5. Heraclitus. «Heraclitus discourse». Philoctetes. URL: <http://philoctetes.free.fr/heraclitefraneng.htm>.
6. Jung C. G. Collected Works of C.G. Jung. Vol. 6: Psychological Types. Princeton: Princeton University Press, 1990. 991 p.
7. Jung C. G. Two Essays on Analytical Psychology. London: Routledge, 2014. 372 p.

**Ivan V. BRATUS,**

PhD in Philology, Associate Professor,  
Borys Grinchenko Kyiv University,  
Kyiv, Ukraine,  
e-mail: kulturolog@gmail.com,  
ORCID: 0000-0002-8747-2611

**Halyna V. KUZMENKO,**

PhD in Pedagogical Sciences, Associate Professor,  
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,  
Kyiv, Ukraine,  
e-mail: glnkuzmenko36@gmail.com,  
ORCID :0000-0002-0613-3934

**THE PRINCIPLE OF ENANTIODROMY IN  
JEAN-PAUL SARTRE'S NOVEL “NAUSEA”**

**Abstract.** The article examines the issue of enantiodyromy in Jean-Paul Sartre's novel Nausea. Special attention is paid to the nature of the phenomenon of enantiodyromy itself (its real and imaginary manifestations), patterns of interaction of opposites in historical, social and

personal interactions. The question is raised about the impossibility of straight-line control of events and phenomena, since such attempts cause an even greater deviation from the desired result. Special attention is paid to the thoughts of Antoine Rocantin about the nature of the internal component of life's conflicts. The most used and specific definitions of enantiodyromy are given. The authors dwell on the consideration of the internal and external dynamics of enantiodyromy in the novel "Nausea", which is tracked through the prism of the main character's thoughts. It is proved that enantiodyromy is one of the main principles of building a "new" life model of the main character Antoine Roquentin, which partly corresponds to the ideological principles of the existential philosophy of Jean-Paul Sartre. A review of research related to enantiodyromy and the work of Jean-Paul Sartre was performed. Jung's theses about the principles of balance in the natural world, where any extreme is opposed by a certain system aimed at restoring the balance, are revealed. It has been proven that there is a principle of inevitable reversal of circumstances after reaching a certain level of balance. Features of the novel "Nausea" demonstrate the nature of enantiodyromy. It has been proven that the enantiodyromy of life is considered a partial answer to the difficulty of grasping the essence of the course of events and psychological balances of the individual in particular and society in general. Special attention is paid to the fact that everything in the work is done through conflict. With this, Sartre reproduces the teachings of Heraclitus, which affirms the desire for opposites, from which consonance is created. The author's many years of philosophical observations led to the idea that everything is directed in different directions (disagreement), is in harmony with itself, is the primary basis and gives birth to everything - in the struggle, from what is different, the most beautiful harmony is born. The author elaborates on the complexity of perceiving opposites, as

the correct answer to the challenges of fate in the work often has the most extravagant choices, and the "wrong answers" often correspond to our expectations.

**Key words:** Sartre, literature, existentialism, philosophy, enantiodyromy.

### References:

1. Bratus, I., Hunka, A., Streltsova, S. (2020). "Zruchne" i "nezruchne" mynule v romani "Nudota" (Zhan-Pol' Sartr) ta povisti "Inshe zhyttya" (Yuriy Tryfonov) ["Convenient" and "uncomfortable" past in the novel "Nausea" (Jean-Paul Sartre) and the story "Another Life" (Yuriy Trifonov)]. *Molodyy vcheny*. 7 (83), 148-154 [in Ukrainian].
2. Bratus, I., Kuzmenko, H. (2020). Deiaki kulturno-istorychn aspekty samoidentyfikats osobystost "intelektualiv" u tvorakh druhoi polovyny XX stolittia [Cultural and historical aspects of self-identification of the specialty of "intellectuals" in the works of the other half of the twentieth century]. *Art Platforma*. 1, 39-68 [in Ukrainian].
3. Bratus, I., Kuzmenko H. (2023). Habitus holovnoho heroya u romani Zhana-Polya Sartra "Nudota" [The habitus of the main character in Jean-Paul Sartre's novel "Nausea"]. *Art Platforma*. 7, 275-302 [in Ukrainian].
4. Sartr, J-P. (1993). *Nudota*. Mur. Slova. [Nausea. Wall. Words.]. Kyiv: Vyd-vo Solomiyi Pavlychko "Osnovy" [in Ukrainian].
5. Heraclitus. «Heraclitus discourse». Philoctetes. Available at: <http://philoctetes.free.fr/heraclitefraneng.htm> [in English].
6. Jung, C. G. *Collected Works of C.G. Jung* (1990). Vol. 6: *Psychological Types*. Princeton: Princeton University Press [in English].

7. Jung, C. G. (2014). Two Essays on Analytical Psychology. London: Routledge [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.385-401>  
UDC: 792 / 796.4

**Denys I. SHARYKOV**,  
PhD in Arts, Associate Professor,  
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,  
Kyiv, Ukraine,  
e-mail: d.sharikov@kmaecm.edu.ua,  
ORCID: 0000-0002-3757-5559

**CIRCOLOGICAL ANALYSIS OF THE SHOW "OVO"  
OF THE CIRQUE DU SOLEIL: COMPARATIVE  
CHARACTERISTICS OF CIRCUS PERFORMANCE  
AND ITS STAGE DEMONSTRATION (SCENARIO,  
DECORATIONS, MUSIC, CIRCUS GENRES AND  
CHARACTERS)**

**Abstract.** The article will carry out an artistic analysis in the context of circology, namely: comparative and artistic analysis of the show “OVO” of the “Cirque du Soleil”. Research in the field of circus arts, its theory and practice will be carried out in the context of circological research.

The problem of this article is that in domestic and world art criticism there are practically no serious scientific studies on the specifics of circus performances of the “Cirque du Soleil”.

It is important to note that separate publications, announcements, programs of circus performances, popular articles from modern magazines in the press of the late 20<sup>th</sup> and early 21<sup>st</sup> centuries certainly took place. However, their exclusively narrative display without specific factors should be noted, namely: lack of clear connection between practical specifics of circus art and scientific transmission of information and analytics in the field of art criticism.

The purpose of the article is to give clear and systematic analysis within circological plane, namely, to provide comparative analysis of the show “OVO” with other performances of the Cirque du Soleil circus as well as to reveal in detail the uniqueness of direction and features of the numbers of the show “OVO” in terms of circus genres, scenario and artistic design.

Comparative analysis of various circus performances of the show of the Cirque du Soleil, defines diversity and different facts of difference of show "OVO" from such circus performances of the Cirque du Soleil as “Alegría”, “Zumanity”, “Kà”, “O”. The description emphasizes and gives clear description of decoration, modern methods of circus apparatuses, pyrotechnics and innovative technologies, lighting and musical accompaniment. Music was written separately for each show, musical samples were created depending on scenario and plot.

“OVO” is considered a touring production of the Cirque du Soleil, written and directed by Deborah Kolker. This is the 25<sup>th</sup> “Cirque du Soleil” show since 1984 created to celebrate the 25<sup>th</sup> anniversary of Cirque du Soleil. The name “OVO” translated from Portuguese means “egg”. This corresponds to the theme of the series on life cycle and birth of insects. It is also the main threat of the show. Production designer Gringo Kardia was inspired by nests and colonies of various insects when creating the scene for the “OVO”. Acrobatic structure used during free throw is situated at an angle of 45°. The structure can be lifted up to 4.5 meters and weighs more than 5 tons. Costume designer Liz Vandal to create costumes for “OVO” used her signature style inspired by futuristic superheroes and a variety of armour.

Thus comparative and artistic analysis of the show “OVO” is a combination of creative and unique, at the same time

simple, but understandable plot, bright costumes and make-up that really turn artists into insects. Well-chosen numbers, the way they interconnect and an unsurpassed acting gives an excellent performance about fabulous world of insects which one can visit with the whole family and take a break from real life.

**Key words:** “OVO”, circology, circus genres, “Cirque du Soleil”, stage decorations, characters of circus performers, theatrical circus performance.

**Introduction.** The article provides a detailed analysis and comparative characteristics of various circus theatrical shows of the Canadian “Cirque du Soleil”. Particular attention is paid to the comparative analysis of some theatrical circus performances in comparison with circus theatrical show “OVO”, namely: important specific features and functional characteristics of creation of this performance, its idea, musical accompaniment in modern processing, scenography and decoration as well as description of the plot.

**Problem statement.** Definition of the problems of the article in the context of circology covers comparative analysis of the circus theatrical show “OVO” with other performances of the Cirque du Soleil. It is important to note that scientific research in the field of theory and practice of circus art in a diverse palette of its genres is more productive to research and study in the context of circology. “Circology” in the author's understanding is a scientific approach and technique for analysing the history of circus genres, circus criticism, circus theatrical show programs as well as personalities and world examples in this field.

**Analysis of recent research and publications.** Circological studies in this area are very small today and concern description of the historical process of development of

individual circus performances, descriptions of circus structures, festivals, creative path of famous representatives of the circus genre as well as a few fragmentary descriptions of circus techniques in acrobatics, juggling, aerial gymnastics, illusion, pantomime, clowning contemporary. Among them: S. Dobrovolskaya [10], V. Kashevarov [7], Yu. Kashuba [8], I. Lvova [1], M. Malykhina [2], D. Oryol [9], Yu. Romanenkova [3], A. Stetsenko [10].

**The purpose** of the study is to give clear and systematic analysis in the circological plane, namely, to provide a comparative analysis of the show “OVO” with other performances of the Cirque du Soleil circus as well as to reveal in detail the uniqueness of the direction and features of the numbers of the show “OVO” in terms of circus genres, script and artistic design.

**Presentation of the main research material.** Comparative analysis of the “OVO” show with other “Cirque du Soleil” performances. Most critics and ordinary viewers will have no doubt that each performance at the “Cirque du Soleil” is unique. Each performance has its own idea, its own view of different situations, different conflicts and global problems. Each of them is unique and interesting, but what makes their “OVO” show different from others?

For example, the show “Alegría” which is the most famous show at the Cirque Du Soleil and one of the oldest performances (1994), has a giant dome mounted on top of giant stylistic columns and balustrades. The shape of the dome symbolizes many powerful institutions such as churches and government buildings. They have been used in the scenery to symbolize the theme of oppressive powers in the “Alegría”. Spiral ramps on the side of the stage leading down represent the unknown. The floor of the stage is decorated with different colors with the symbol of the salamander that lives on all the

four elements. The lighting of the show creates an autumnal atmosphere to display the 17<sup>th</sup> century ballroom of the show, more suitable for an adult audience because the plot is not as simple as the “OVO” in which the story is suitable for an audience of different ages [4].

The show “Zumanity” (2003) is generally created only for an adult audience, because it explores human sexuality and provides an opportunity to work with a riskier, more “edgy” topic. Zumanity states that “the theme reflects who we really are... We like to live new experiences. Zumanity deals with some of these new experiences.” During presentation of “Zumanity” for MGM Mirage, the concept of an older Cirque du Soleil show resembled casino. MGM Mirage wanted to make the New York-New York casino look “trendy, more Gen X, and more underground”. This show is filled with erotica, unlike “OVO” where it is not present at all [8].

“Ka” (2004) is the “Cirque du Soleil” first show with a solid storyline. “Ka” is the story of Imperial twins getting divorced in the prime of their youth and undergoing a rite of self-discovery. This is the story of their encounters with “Ka”, a fire that has dual power of destroying or illuminating.” The atmosphere of this show compared to “OVO” is more militant. It also differs in the sense that it was created with the help of special effects and its stage costing millions of dollars. It can be lifted and rotated, allowing the action to be placed in a vertical position and the audience can see the action on the stage as if from above. “OVO” stage is much simpler, it doesn't change its position and doesn't have so many hidden effects in it. “Ka” was created directly for spectators who come to the casino, so it is also designed for an older audience. Also, the stationary location of the performance made it possible to install a lot of scenery and moving elements.

“O” (1998) is a water show in which the stage is a large pool and all the numbers are connected in one way or another with it. “O” is inspired by “the infinity and elegance of the pure form of water” and honors the magic of the theatre. This show includes synchronized swimming, acrobatics, dancing with fire, and even a giant ship above the water that moves back and forth over the entire stage, on which acrobats perform an aerial act. All this stuns the audience with its scale and unusual performance of numbers, because all this takes place above the water. “OVO” is more familiar to the viewer, it looks like an ordinary theater and circus show [7 p. 12].

Unique direction and peculiarities of the circus numbers of the "OVO" show by genre. “OVO” (2009-2010) differs from all the shows also in the sense that it is the only show where artists play not people but insects, so it is suitable even for the smallest children. From my personal experience I know that the circus attracts young children more with animals, costumes and clowns. The guys cannot appreciate complexity of the tricks, genres of the numbers or plot. Therefore, this is the only show that all family members can truly appreciate.

“OVO” is a “Cirque du Soleil” touring production written and directed by Deborah Kolker. This is the 25<sup>th</sup> “Cirque du Soleil” show since 1984 and was created to celebrate the 25<sup>th</sup> anniversary of the Cirque du Soleil. “OVO” premiere took place on April 23, 2009 in Montreal, Quebec. The name “OVO” means "Egg" in Portuguese. This fits in with the theme of a series on life cycle and birth of insects. It is also the main threat of the show. The “OVO” logo is made to look like an insect's head with “O” to look like eyes and “V” to look like head and antennae [4].

Set designer Gringo Kardia was extremely impressed and surprised by the place and habitat of the colonies of various insects, creating a stage solution, namely the floor, hanging

apparatus, reliefs and scenery for the circus theatrical performance "OVO". The stage floor contains 225 panels and, except for the cobwebs, there are no straight lines on the set. The middle of the table can be lifted and rotated. The acrobatic structure used during free throw is at a 45° angle. The structure can be lifted up to 4.5 meters and weighs more than 5 tons.

The huge egg at the beginning of "OVO" is a symbol of fertility and a nod to the "Monolith" in Stanley Kubrick's 2001: A Space Odyssey. The egg measures 8.5 meters by almost 7 meters and is inflatable. The biggest element of the stage for "OVO" is the tramp wall located at the back of the stage. The wall is measuring 9 by 18 meters. Performers can climb the wall and bounce off it. It is also used as a giant projection screen. Another big element used in "OVO" is the large mechanical flowers that grow during the interlude and the finale of the foot dance. These flowers are 8.5 meters high [9, p. 87].

The contrived plot of the "OVO" revolves, as it often happens in the Cirque Du Soleil shows, around a newcomer. The blue fly (François-Guillaume Leblanc) appears with an egg (Possibly stolen from a bird for food? Or his own offspring of a strangely shaped bird...? It's never explained). The egg is stolen from him by beetle boss Gerard Regitschnigg while the fly is distracted by drooling over the charms of Neiva Nascimento's ladybug. In the course of the performance the audience sees transformation of a selfish fly, rushing with its egg into a fly in love with the Ladybug, which becomes friend to other insects.

The trio are more mime than clowns, although there is naturally a certain transition and out of their antics laughter runs through the audience. Their accompanying sound effects from a live band of musicians are witty and apt. Seven musicians are dressed as cockroaches and play live music around the stage and, from their own observation, they are not very noticeable, but

from time to time they come in and out of the stage, bringing earthy percussion and electric violin to the game [5].

To create costumes for “OVO” costume designer Liz Vandal used her signature styles inspired by futuristic superheroes and a variety of armor. She was also inspired by fashion designer Pierre Cardin and the slashed sleeves of Renaissance clothing. Vandal wanted to focus on insect-like costumes rather than copy insect anatomy. Vandal used Japanese designer Issey Miyake's permanent pleating technique to create a certain amount of rigidity in the material and create an organic effect [4].

Most circus performers who have performed specific characters in a theatrical circus performance have two different versions of the same character costume. The first suit is comfortable, light and functional; it is used by circus performers for circus shows and dress rehearsals. The second costume is more detailed with specific features of the character, taking into account the theme of the insect, artists use it on stage when they play roles in a mass theatrical *mise-en-scènes* and are not involved in their circus number.

Music as well as sound design, samples and musical special effects of the “OVO” were composed by Berna Seppas. Creation of musical material, musical arrangements and samples was influenced by melodies and rhythms of Latin American contemporary music such as: bossa nova, samba, mambo, rumba, bachata, cha-cha-cha, merengue, funk, afro-jazz as well as electronic music. Seppas also sampled the sounds of various insects separately to create a mix in the music, which adds an additional sound effect and creates the necessary aura and atmosphere of insect kingdom that occurs during the theatrical circus performance [8, p. 83].

The play script looks like this:

Act one.

- *Beginning*: Master Flipo orders all the insects to wake up. After that they dance, in which they pretend to wash their faces and do their morning exercises.

- *Ants* (Risley/Icarian Games): a group of ants perform a combination of foot juggling and Icarian games. They juggle with flattened kiwi-shaped cylinders and stretched corn-shaped cylinders.

- *Orvalho* (equilibrium on a spiral reed): the original number (graduate of the Kyiv College of КМАСРА Vladimir Grinchenko from the city of Kremenchuk, Ukraine). In a dragonfly costume, he does tricks on one hand at the height of 2 meters on a reed, around which there is a spiral along which he beautifully rolls or rises [9].

- *Interlude* (Fly): the insects meet a weary fly with an egg on its back and an acquaintance between the insects and the fly begins. The fly has negative attitude towards insects and begins to tease them until he sees a ladybug, which he falls head over heels in love with. Meanwhile insects steal his egg.

- *Cocoon* (aerial gymnastics on canvas): the original number is somewhat different from usual show on canvas. The performance shows how a butterfly will gradually appear from a cocoon (into which the artist wraps his canvases) and the artist, holding the canvases with his hands, creates wings with them.

- *Butterflies* (cord de parel in two – graduates of the Kyiv College of КМАСРА Dmytro Orel and Svytlana Kashevarova): two butterflies tell us the story of their love with magnificent acrobatic double tricks on the rope and the combination of the theme of the number with a complex performance without insurance – it captivates the viewer very emotionally [9].

- *Firefly* (Diabolo): Firefly juggles multiple coils. This number is quite energetic and filled with complex juggling elements. Coils are thrown to the very dome of the circus, and not one but 4 at once. There are also acrobatic elements.

- *Clowns*: Master Flipo and the Foreigner get into a fight in which a fly tries to find out where his egg is and kills the bug with an invisible sword. Then an interactive with the audience is played out and the bug stands up in its entirety and sprays insecticide in front of the Foreigner and falls into a psychedelic trip.

- *Creature* (Slinky): The performer enters the stage and performs in a slobber costume that resembles a furry caterpillar. The room is cheerful and children like it with its unusual view.

- *Interlude*: Two very large stick insects enter the stage. The costumes are quite creepy and scare by their appearance. Made with stilts. They corner the fly, but a ladybug comes and saves it.

- *Interlude*: Musical duel: Master Flipo challenges the violinist to a musical duel. This action distracts the audience from the fact that the grid for the air act is currently being stretched over the stage.

- *Scarabs* (aerial flight with frames and a table in the middle): a group of performers dressed as scarabs perform acrobatic stunts flying from the frame to the table, where the two lower partners stand to catch the upper acrobat. From there they push him to the next frame. Costumes and music are creepy, it is not uncommon for acrobats to fail to do the trick the first time and fall into the net, which makes the audience look for the artist out of fear. By the end of the number, most of the insects fit under the net and then they all leave the stage together [10, p. 14].

#### Act two.

- *Vocals*: the second act begins with singing in a fictitious language. It helps viewers to re-immense themselves in the fabulous world of insects after a break.

- *Web* (rubber with equilibrium): the spider bends and twists its body on the stone, at this time other insects appear

around it and seem to get stuck in the web stretched around the stone.

- *Clowns*: the Ladybug communicates with the viewer, and the Foreigner becomes jealous. He tries to express his love to her, but he does not know how to do it and does it rudely and badly. And she kicks him out.

- *Fleas* (acrobatic trio): performers dressed as fleas perform acrobatic exercises by tossing an acrobat.

- *Interlude*: The Foreigner tries to hit the ladybug with a flower and tell her how he feels about her, but she still resents him.

- *Spider* (Free Dart): The spider performs various tricks, including a free wire unicycle. The structure with the wire rises and falls, while the acrobat walks on the wire on his hands, does somersaults and other difficult but exciting exercises.

- *Clowns*: feeling rejected by the Ladybug, Master Flipo tries to help the Foreigner find someone from the audience, where interaction with the audience begins. The fly, having learned manners, approaches the Ladybug and asks for forgiveness, and she forgives and hugs him.

- *Interlude* (foot dance): modern foot dance using holes on the stage. The legs are dressed in costumes and look like worms crawling out of the ground. A tumbling track and trampolines. A tumbling track and trampolines which are hidden under the stage are currently being open.

- *Crickets* (trampolines with wall and track): a group of acrobats dressed as crickets do acrobatic pushing exercises on trampoline and clinging to the wall push off again onto the trampoline. They also make jumps on the acrobatic track.

- *Finale*: "OVO's" artistic line-up comes out to celebrate the love of the Ladybug and the Foreigner. Each number is presented and at the end they cover the entire hall with colourful confetti in the form of butterflies [5].

**Conclusions.** Thus, by comparative and artistic analysis of the “OVO” show, based on the feedback from the artists who worked in it, as well as the feedback from the audience which compared it with other shows, we can evaluate this circus theatrical show as one of the many performances of the “Cirque Du Soleil” which is really suitable for all family members.

It is not as difficult to understand as “Alegria”, it is not as expensive as “Ka” where the stage alone rates like all the “OVO” shows, it is not as unusual and bright as “O”, but it captivates the audience with its costumes, its story about love. It's also important to note that “OVO” show is simple but very bright, the characters play their parts and clearly convey the artistic image through stunt combinations, even if they just help set the props for the next number and are barely visible on stage.

The combination of a simple but understandable plot, bright costumes and make-up that really turn the artists into insects, well-chosen numbers, the way they are interconnected and an unsurpassed acting game – an excellent performance and show product is presented which one can visit with the whole family and take a break from real life, as well as the amazing and fabulous world of insects to admire.

### References:

1. Lvova, I. (2021). Tsyrkova rezhysura ta shou-biznes u poli rozvazhalnoi haluzi. Rol PR u prosuvanni tsyrkovoho shou [Circus directing and show business in the entertainment industry]. ART-platFORM, 3, 86-106 [in Ukrainian].
2. Malykhina, M. (2016). Problema stvorenniya manezhnogo obrazu [the problem of creating an arena image]. Kul'turnomystets'ki obriyi. Chastyna I, 57-59 [in Ukrainian].
3. Cirque du Soleil: an innovative culture of entertainment. URL: [https: // laverne.edu/academy/wp-](https://laverne.edu/academy/wp-)

content/uploads/sites/7/2019/02/ghazzawi-cirque-du-soleil.pdf [in English].

4. Alegria: In a New Light. URL: <https://www.imdb.com/title/tt13114422/> [in English].

5. Kashevarov, V., Oryol, D. Sharykov, D. (2021). Stage and technical training in circus genres: safety, arena, equipment: manual. Vinnytsya: «“TOV “Tvory”» [in English].

6. Kashuba, Yu. (2018). Specific features of circus acrobatics: power acrobatics, analysis of the scenic method in the Kiev Municipal Academy of Variety and Circus Art. Innovative solutions in modern science, 6 (25), 100-105 [in English].

7. Lanigan, J. (2007). The Hula Hoop. A Serious Study of the Subject [in English].

8. Orel, D. (2018). Aerial gymnastics – cord-de-parille: formal, technical the signs. Paradigm of Knowledge, 5 (31), 106-112 [in English].

9. Stetsenko, A., Dobrovolskaya, S. (2018). Specific features of the scenic method in the genre «Circus Gymnastics»: formal technical characteristics, as well as analysis of tricks on «Shvung Trape» (trapezium). Innovative solutions in modern science, 6 (25), 95-99 [in English].

**Денис Ігорович ШАРИКОВ,**  
кандидат мистецтвознавства, доцент,  
Київська муніципальна академія  
естрадного та циркового мистецтв,  
Київ, Україна,  
e-mail: d.sharikov@kmaesm.edu.ua,  
ORCID: 0000-0002-3757-5559

**ЦИРКОЛОГІЧНИЙ АНАЛІЗ ШОУ «OVO»  
«ЦИРКУ ДЮ СОЛЕЙ»: ПОРІВНЯЛЬНА  
ХАРАКТЕРИСТИКА ЦИРКОВОГО ВИДОВИЩА ТА  
ЙОГО СЦЕНИЧНА ДЕМОНСТРАЦІЯ (СЦЕНАРІЙ,  
ДЕКОРАЦІЇ, МУЗИКА, ЦИРКОВІ ЖАНРИ І  
ПЕРСОНАЖІ)**

**Анотація.** У статті проведено мистецький аналіз у контексті циркології, а саме: порівняльний аналіз порівняльно-мистецького аналізу шоу «OVO» Циркау дю Солей. Дослідження в галузі циркового мистецтва, його теорії та практики проводяться у контексті циркологічних штудій.

У вітчизняному та світовому мистецтвознавстві практично відсутні серйозні наукові дослідження, присвячені специфіці феномену «Цирку дю Солей».

Важливо відзначити, що окремі публікації, анонси, програми циркових вистав, популярні статті з сучасних журналів у пресі кінця ХХ та початку ХХІ ст., безумовно, мали місце. Проте, слід підкреслити виключно їх наративний прояв без конкретних факторів, а саме відсутність чіткого зв'язку між практичною специфікою цик-арту та науковою передачею інформації та аналітикою в галузі мистецтвознавства.

Мета статті – дати чіткий та системний аналіз у циркологічній площині, а саме дати порівняльний аналіз шоу «OVO» з іншими шоу виставами цирку «Цирку дю Солей», а також докладно розкрити унікальність спрямованості та особливостей номерів шоу «OVO» з погляду циркових жанрів, сценарію та художнього оформлення.

Порівняльний аналіз різних циркових вистав шоу «Цирку дю Солей», визначає різноманітність та різні факти відмінності шоу «OVO» від таких циркових вистав «Цирку дю Солей», як «Alegria», «Zumanity», «Ka», «O». У статті дається опис декорацій, сучасних прийомів циркових апаратів, піротехніки та інноваційних технологій, світлового та музичного супроводу. Музика писалася окремо для кожного шоу, музичні семпли створювалися залежно від сценарію та сюжету.

«OVO» вважається гастрольною виставою «Цирку дю Солей», сценарій та постановка якої поставила Дебора Колкера. Це 25-е шоу «Цирку дю Солей» з 1984 р., створене на честь 25-річчя «Цирку дю Солей». Назва «OVO» у перекладі з португальської означає «яйце». Це відповідає темі серіалу про життєвий цикл та народження комах. Це також є головною лінією шоу. Художник-постановник Грінго Кардія надихався гніздами та колоніями різних комах під час створення сцени для «OVO». Акробатична структура, яка використовується під час довільного кидка, знаходиться під кутом 45°. Конструкція може бути піднята на висоту до 4,5 метра і важить понад 5 тон. Художник по костюмах Ліз Вандал використовувала свій фірмовий стиль, натхненний футуристичними супергероями та різноманітними обладунками для створення костюмів для «OVO».

Таким чином, порівняльно-художній аналіз шоу «OVO» – це поєднання креативного та унікального і водночас простого, зрозумілого сюжету, яскравих костюмів та гриму, які справді перетворюють артистів на комах, вдало підібраних номерів, їх взаємозв'язку та неперевершеної акторської гри, чудова театралізована циркова вистава про казковий світ комах.

Ключові слова: «OVO», циркологія, циркові жанри, «Цирк дю Солей», сценічні декорації, художні образи циркових виконавців, театральна-циркова вистава.

### Список використаної літератури:

1. Львова І. Циркова режисура та шоу-бізнес у полі розважальної галузі. Роль PR у просуванні циркового шоу. АРТ-платФОРМА. 2021. № 3. Сс. 85-106.
2. Малихіна М. Проблема створення манежного образу. Культурно-мистецькі обрії. Частина І. Київ, 2016. Сс. 57-59.
3. Alegria: In A New Light. URL: <https://www.imdb.com/title/tt13114422/>.
4. Cirque du soleil: an innovative culture of entertainment. URL: <https://laverne.edu/academy/wp-content/uploads/sites/7/2019/02/ghazzawi-cirque-du-soleil.pdf>.
5. Kashevarov V., Oryol D. Sharykov D. Stage and technical training in circus genres: safety, arena, equipment: manual. Vinnytsya: «“TOV “Tvory”», 2021. 142 p.
6. Kashuba Yu. Specific features of circus acrobatics: power acrobatics, analysis of the scenic method in the Kiev Municipal Academy of Variety and Circus Art. Innovative solutions in modern science. 2018. № 6 (25). Pp. 100-105.
7. Lanigan J. The Hula hoop. A Seriuos Study of the Subject. 1st.ed. Bibliography, 2007. 150 p.

8. Orel D. Aerial gymnastics – cord-de-parille: formal, technical the signs. Paradigm of Knowledge. 2018. № 5 (31). Pp. 106-112.
9. Stetsenko A., Dobrovolskaya S. Specific features of the scenic method in the genre «Circus Gymnastics»: formal technical characteristics, as well as analysis of tricks on “Shvung Trape” (trapezium) Innovative solutions in modern science. 2018. № 6 (25). Pp. 95-99.

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.8.2023.402-422>  
УДК 7.793.8

**Юрій Іванович ПОЗДНЯКОВ,**  
Київська муніципальна академія  
естрадного та циркового мистецтв,  
Київ, Україна,  
e-mail: [y.pozdnyakov@kmaecm.edu.ua](mailto:y.pozdnyakov@kmaecm.edu.ua),  
ORCID: 0009-0008-6888-7935

## **ШКОЛА СУЧАСНОГО УКРАЇНСЬКОГО ЖОНГЛЮВАННЯ: ПРОВІДНІ МАЙСТРИ, ДОМІНАНТИ ПРОФЕСІЙНОЇ ДІЯЛЬНОСТІ**

**Анотація.** Стаття розкриває низку питань сфери жонглювання як сегменту циркового мистецтва. Висвітлено питання підготовки фахівців, переважно – на матеріалі Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв (далі – КМАЕЦМ). Інформація про методи тренування і репетицій жонглерів найчастіше трималася в секреті і передавалася від батька до сина в циркових династіях. Відсутність інформації не сприяла розвитку мистецтва жонглювання. Не було спеціальної літератури з методики викладання, реквізит робився на замовлення, в результаті знання передавалися за безпосереднього контакту педагога та виконавця. Тому дуже багато жонглерів були схожі один на одного і відрізнялися лише технікою виконання та складністю трюків. З розвитком відеоіндустрії, з появою аматорських циркових студій виявився інтерес і у великої кількості молоді до занять жонглюванням у різних країнах світу. На інтерес до жонглювання відгукнулася і промисловість, сьогодні це фабрики виготовлення циркового реквізиту в Європі та

Америці. Вони роблять високоякісний реквізит для жонглювання, випробують його в аеродинамічній трубі, калібрують вагу, що дало можливість аматорам і професіоналам вийти на більш високий рівень майстерності. Сьогодні можна побачити жонглерів у парку, у місцях відпочинку, тощо. Інтерес до цього виду циркового мистецтва настільки великий, що аматори та професіонали стали об'єднуватись у студії, жонглерські асоціації. новітні методи при навчанні жонглюванню дозволяють застосовувати предмети різної конфігурації, розмірів та ваги. Варто відходити від класичного реквізиту, зробленого спеціально для жонглювання, шукати нові трюки і комбінації, пластичні рішення із тілом. Але існує стереотипне сприйняття публікою жанру жонглювання. Тобто глядач звик бачити жонглера, як веселого хлопця або дівчину зі швидким темпом виконання трюків, яскравим костюмом із блискітками, і не всі готові прийняти філософське спрямування номера з сюжетом та історією. Тому серед завдань статті – опротестування низки стереотипів щодо циркового мистецтва загалом і жонглювання зокрема.

**Ключові слова:** циркове мистецтво, жонглювання, КМАЄЦМ, виконавець, реквізит

**Вступ.** Як самостійний жанр циркового мистецтва жонглювання виникло у II пол. XIX століття, його витоки сягають давніх часів і проявляються у полюванні, ремісництві, іграх. Передавати досвід володіння предметами полювання (вправно кидати і ловити предмети, якими можна добути їжу) легше було у грі. Відлуння стародавніх часів зустрічаються і сьогодні навіть у назвах номерів жонглювання – «гра з лассо», «гра з обручами», «гра з діаболо», «гра з хула-хупами», «гра з булавами».

Спочатку виконавці таких номерів використовували побутові предмети – столові прилади, тарілки та ін., «салонні» жонглери-капелюхи, циліндри, сигари, сигарні бокси (кубики) і навіть моноклі. Як правило, це були побутові сценки.

**Постановка проблеми.** З подальшим розвитком трюкової складності з'явилися спеціальні предмети для жонглювання – булави, кільця, м'ячі, виник термін «класичне жонглювання», а сьогодні – і «спортивне жонглювання». Сучасні жонглери часто використовують і оригінальні предмети – «стаффи» різних видів та віяла, гумові або силіконові м'ячі, що стрибають, «хула-хупи», «міні-хупи», «пої», великі «класичні кільця» та інші предмети для жонглювання. Зразки різноманітного жонглерського реквізиту зібрав американський професійний жонглер, історик жонглювання та власник єдиного у світі Музею історії жонглювання Девід Кейн (David Cain).

**Аналіз останніх досліджень і публікацій.** Бібліографія з проблем циркового мистецтва в особливості – українського, до сьогодні дуже скудна. Можна відмітити окремі дослідження в полі філософсько-естетичної проблематики, культурологічні розробки [2; 3; 4], ще рідкі, але вже існуючі дисертації [4], окремі статті в науковій періодиці [1; 5; 7]. Як навчально-методичні, так і суто наукові розвідки найціннішими, з яскраво вираженим практичним значенням результатів є тоді, коли авторами є практики, що мають досвід артистів чи режисерів циркового мистецтва, але це трапляється ще досить рідко [1]. Безпосередньо жонглювання постає як предмет наукових розробок лише в поодиноких статтях [6]. Тому, враховуючи брак системних досліджень у галузі циркознавства, мета даної розробки – заповнити окремі

лакуни у висвітленні низки питань жонглювання, зокрема специфіки техніки, певних сторінок біографії окремих значних майстрів, питань підготовки фахівців у сучасній цирковій школі України.

**Виклад основного матеріалу.** Інформація про методи тренування і репетицій жонглерів найчастіше трималася в секреті і передавалася від батька до сина в циркових династіях. Наприклад, під час репетицій великого італійського жонглера Енріко Растеллі (Enrico Rastelli) нікому не дозволялося бути, і так чинили багато артистів. Відсутність інформації не сприяла розвитку мистецтва жонглювання. Не було спеціальної літератури з методики викладання, реквізит робився на замовлення, в результаті знання передавалися за безпосереднього контакту педагога та виконавця «з рук в руки». Тому дуже багато жонглерів були схожі один на одного і відрізнялися лише технікою виконання та складністю трюків. З розвитком відеоіндустрії, з появою аматорських циркових студій виявився інтерес і у великої кількості молоді до занять жонглюванням у різних країнах світу. На інтерес до жонглювання відгукнулася і промисловість, сьогодні це фабрики виготовлення циркового реквізиту в Європі та Америці: «Mr. Babache», «Ray», «Nanry`s» та ін. Вони роблять високоякісний реквізит для жонглювання, випробують його в аеродинамічній трубі, калібрують вагу, це дало можливість аматорам і професіоналам вийти на більш високий рівень майстерності. Сьогодні можна побачити жонглерів у парку, у місцях відпочинку, тощо. Інтерес до цього виду циркового мистецтва настільки великий, що аматори та професіонали стали об'єднуватись у студії, жонглерські асоціації. Щорічно в найближчу до 17 червня суботу відзначається Всесвітній день жонглювання, його організувала Міжнародна асоціація

жонглерів (ІА). 18 квітня відзначається International Jugglers Day. Ці дні святкуються з метою популяризації жонглювання. Існує й Асоціація жонглерів Європи (ЕІС), Всесвітня асоціація жонглерів (WJF), яка об'єднує спортивних жонглерів, тобто проводить змагання на кількість предметів що кидаються, виконання надскладних трюків, жонглювання на витривалість. Спортивне жонглювання відрізняється від естетичного тим, що не має художнього номеру. Тому спортивні жонглери проводять змагання, а жонглери з «номером» виступають на естраді та в цирку. Українські жонглери, випускники циркового відділення КМАЕЦМ, неодноразово брали участь у фестивалях, що проводяться Міжнародною асоціацією жонглерів ІА в Америці. У 2005 р. у місті Davenport у USA, виступали як почесний гість легендарний жонглер Віктор Кіктев (Victor Kee), педагог академії Ю. І. Поздняков та його студент Г. Ловигін. Було проведено серію майстер-класів, а Г. Ловигін змагався у спортивному жонглюванні, де переміг у номінаціях 3, 5, 7 та 9 м'ячів! Майстер-класи Ю.І. Позднякова були визнані найкращими та відзначені знаком «Шеріф жонглерів». Г. Ловигін здивував жонглерську громадськість високою швидкістю та технікою піруетів із жонглюванням, ним був проведений майстер-клас «Pirouette». У 2007 р., після успіху на фестивалі в місті Davenport, Віктор Кіктев та представники жонглерської школи КМАЕЦМ, педагог Ю. І. Поздняков та його студенти І. Піцур та О. Кобліков, були запрошені для участі у 60-му ювілейному фестивалі ІА (USA) у місті Winston-Salem. Було проведено майстер-класи зі «школи» та продемонстровано нові напрями у мистецтві жонглювання у стилі «романтичного цирку», де гармонійно поєднуються пластика тіла, хореографія та трюкові частина номерів. Таким чином, українська школа жонглювання на

базі КМАЕЦМ отримала визнання і надалі була представлена у циркових школах Франції та її головних циркових центрах – «Academy Fratellini» та «Centre National des Arts du Cirque – FEDEC», у Брюсельській школі ESAC (Бельгія), на європейській конвенції жонглерів у Словенії (ЕЈС).

Розвиваючись стилі «романтичного цирку», у жонглювання прийшли театр, сучасна хореографія, оригінальні пластичні рішення. А «контактне жонглювання» дозволило робити паузи з утримуванням на «балансі» та катанням предмета на різних частинах тіла. Такий спосіб дав можливість звільнити руки і додавати пластичні рухи, акробатику, думати предметом і тілом, висловлювати ідею, думку! Предмет стає продовженням тіла та бере участь у створенні образу, маленької вистави чи номера. Але і жонглерські номери з сюжетом і драматургією, де потрібні чіткі, вивірені трюки під музику, отримали додаткову складність, пов'язану з можливим падінням предмета при виконанні складних елементів. До речі, жонглювання – єдиний жанр у цирку, в якому допускається 3% падінь! Багато виконавців стали прибирати з номера складні трюки тому, що після «завалу» музика йде далі, і повторити трюк не завжди є можливість, щоб не зруйнувати образ. Багато виконавців пішли шляхом зовнішньої виразності, коли сюжетна лінія позначається лише костюмом, окремими хореографічними вставками, забуваючи при цьому про Його Величність трюк! А трюк, як відомо, – це засіб самовираження циркового артиста! Як же вирішити цю проблему – зберегти трюк і образ – у такому складному вигляді циркового мистецтва як жонглювання?!

На прикладі української школи жонглювання КМАЕЦМ, яка показала себе на найвищому рівні

Міжнародних конкурсів, демонструючи свої номери у стилі «романтичного» цирку і при цьому виконуючи технічно дуже складні і навіть рекордні трюки, спробуємо розібратися в цьому питанні. Один із найкращих випускників школи, Віктор Кіктев (Viktor Kee), який багато років працював у цирку «Дю Солей» (Cirque du Soleil), у своєму номері вдало поєднує високу техніку жонглювання з хореографією та пластикою тіла. На найпрестижніших циркових фестивалях у Парижі та Монте-Карло Віктор Кіктев посів призові місця! Слід зазначити, що жонглери-випускники КМАЕЦМ останніх років, виконуючи свої номери у складній театралізованій манері, показали рекордні трюки у змагальних умовах міжнародних конкурсів артистів цирку: Тарас Поздняков, 9 міні-хупів, Париж, «Цирк майбутнього», Спеціальний приз 2003; Данило Лисенко, 11 класичних кілець, фестиваль артистів цирку «New Generation», Монте-Карло, Спеціальний приз 2020; «3J», тріо жонглерів: Максим Головченко, Владислав Гапанович, Євген Пахалович, 15 булав у перекидку, «Срібний клоун», фестиваль «New Generation», Монте-Карло, 2017; Олександр Кобліков, 14 м'ячів (multiplex), золота медаль, «Цирк майбутнього», Париж, 2009, «Срібний клоун» у Монте-Карло, рекорд був занесений у світову «Книгу рекордів Гіннеса» в 2014 р. Демонструвати такі трюки на публіці в умовах конкурсів можна лише за ідеального виконання їх на тренуванні, тут на перший план виходить школа, стратегія, мета та методика підготовки жонглерів.

Особливістю навчання жонглювання у КМАЕЦМ є оригінальна методика, що дозволяє за відносно короткий період підготувати виконавця високого рівня. Вивчаючи досвід викладання попередніх поколінь, можна дійти висновку, що потрібно переглянути систему тренувань та

репетицій жонглерів. Раніше, та й зараз, багато жонглерів підходили до максимальної (для них) кількості предметів тільки наприкінці тренування, тобто на піку втоми. Звідси випливає, що ККД (коефіцієнт корисної дії) дорівнював мінімуму! Включаючи в роботу з мінімальною кількістю предметів ритміку та висоту більшої кількості, жонглер у такий спосіб готує м'язову пам'ять та моторику до складніших трюків. На навчання одного трюка можна витратити місяць, а за наявності методики на освоєння цього ж трюку може піти тиждень! Тому завдання педагога в тому, щоб на засвоєння нових елементів витрачалося менше часу й марних зусиль. З огляду на це, у м'язи все надходить через багаторазове повторення, тобто «підкачування», висловлюючись спортивною термінологією. Жонглери стикаються з тим, що, коли артист збирає предмети, що розсипалися, збільшується час між підходами. Свого часу представник знаменитої династії, Максиміліан Труці використовував спідницю, закріпивши її на поясі і піднявши нижню частину нагору. Таким чином, м'ячі, що кидаються, скочувалися вниз, до рук жонглера. Але представник не менш відомої циркової династії Олександр Кісс говорив, що коли жонглер збирає предмети, що впали з підлоги, відпочивають м'язи спини й рук. Як бачимо, є різні думки з приводу організації тренувального процесу жонглерів, спираючись на досвід попередніх поколінь майстрів цього жанру, розглянемо систему підготовки жонглерів на базі циркової школи КМАЕЦМ.

Для прикладу розглянемо кілька підготовчих вправ для жонглювання непарної кількості м'ячів – 5, 7, 9. Під час навчання жонглювання п'ятьма м'ячами необхідно спочатку засвоїти вправу «змійка» – викид трьох м'ячів із правої руки – в ліву і назад, з лівої – в праву. Для цього потрібно взяти

в праву руку 3 м'ячі і в певній ритмічній послідовності почати кидати їх внутрішнім кидком у ліву руку. Ліва рука приймає кожен м'яч, пасує його і викидає його вгору до правого плеча. Цю вправу рекомендується повторювати до того часу, доки виявиться стабільність кидка і точність напряму.

Друга вправа – викид 3 м'ячів з 2 рук на висоту та ритм 5 м'ячів. При цьому важливо, щоб руки після викиду 3 м'ячів поверталися вниз для замаху, імітуючи ритм 5 м'ячів.

Третя вправа: як і в попередній вправі, викидаємо 3 м'ячі на висоту і з ритмом 5, але при цьому плескаємо долонями в районі пояса. Ця й наступна вправа виконуються для того, щоб проконтролювати правильне положення рук на момент прийому м'ячів.

Четверта вправа: дублювання дій третьої вправи, тільки плеснути долонями треба за спиною.

П'ята вправа: засвоївши попередні вправи, можна приступати до навчання жонглювання 5 м'ячами. Беремо 3 м'ячі у праву руку та 2 – у ліву. Почергово, починаючи з правої руки, перехресним способом, внутрішніми кидками перекидаємо м'ячі з правої руки в ліву, з лівої – у праву.

Далі розглянемо складніше жонглювання 7 м'ячами та особливості підготовчих вправ, що використовуються в КМАЕЦМ, відпрацювання техніки жонглювання 7 м'ячами, використовуючи 3 м'ячі.

Перша вправа – жонглювання 3 м'ячами на висоті 7 м'ячів.

Друга вправа: робимо прискорений викид «flash» 3 м'ячів на висоту 7, і при цьому створюємо, плескаючи в долоні, ритміку 7 м'ячів. Це допомагає контролювати правильне положення рук. Ці вправи можна робити з 5 м'ячами.

Третя вправа: знову робимо викид 3 м'ячів на висоту і в ритмі 7. Після викиду робимо один пірует або більше. Піруети створюють ритміку 7 м'ячів і при цьому відпрацьовується жонглювання з піруетами, які можна використовувати як трюки у композиції номера.

Четверта вправа: схематична назва – 7, 7, 7, 1 «змійка». Вправа виконується 4 м'ячами. У правій руці тримаємо 3 м'ячі, в лівій – 1. Прискорено викидаємо 3 м'ячі на висоту і по ритму 7. Перед тим, як зловити лівою рукою перший м'яч, перекладаємо м'яч із лівої руки в праву, що звільнилася. Лівою рукою приймаємо по черзі 3 м'ячі і перехресним способом перекидаємо в праву руку, також на висоту і в ритмі 7, м'яч із правої руки перекладається в ліву, і вправа триває далі. Виконуючи цю вправу, важливо пам'ятати, що кидки здійснюються перехресним способом, тобто внутрішнім кидком, а не з боку «каскадом».

П'ята вправа: у правій руці ми тримаємо 4 м'ячі. 3 м'ячі затискаються в долоні, а четвертий лежить зверху. Підкидається 4 м'ячі вгору по черзі перехресним способом на ліву руку на висоту та по ритму 7 м'ячів. Ліва рука приймає їх по черзі і кидає назад у праву. У цій вправі створюється ритм 7 м'ячів і в роботі беруть участь ліва та права рука по черзі. Таким чином, чотирма м'ячами відпрацьовується техніка жонглювання сіма.

Шоста вправа: засвоївши підготовчі завдання, розпочинаємо навчання жонглювання 7 м'ячами. У правій руці затискаємо три м'ячі, а зверху кладемо четвертий. У ліву руку беремо три м'ячі. По черзі, починаючи з правої руки, перехресним способом, внутрішніми кидками починаємо навчання жонглювання сімома м'ячами.

Потрібно сказати, що 9 предметів впевнено кидають небагато жонглерів, до тих, хто робить це досить впевнено, належать і деякі українські жонглери-випускники

КМАЕЦМ. Розглянемо відпрацювання техніки жонгливання дев'ятьма м'ячами, використовуючи 5 м'ячів.

Перша вправа: виконується так само, як і попередня для семи м'ячів, тільки при викиді п'яти м'ячів піднімається висота на рівень дев'яти і в проміжку після викиду і перед тим, як зловити їх, потрібно встигнути плеснути руками. Викид із правої руки – 9,9,9,9,9, - плескати; викид з лівої руки – 9,9,9,9,9 – плескати і т.п. Викиди виконується з двох рук.

Друга вправа, «змійка»: схематичне назва «9,9,9,9,1». Також задіюють п'ять м'ячів. У правій руці – 4, у лівій – 1. У правій долоні затискаються 3 м'ячі, а четвертий кладеться зверху трьох. З правої руки прискорено викидаємо чотири м'ячі перехресним способом у ліву руку на висоту та за ритмом дев'яти. Перед тим, як зловити перший м'яч, звільняємо ліву руку і перекладаємо м'яч у праву, що звільнилася. Лівую рукою приймаємо по черзі 4 м'ячі і перехресним способом перекидаємо їх у праву руку, так само на висоту і в ритміці дев'яти і т.п. Схема цієї вправи схожа на першу вправу у навчанні сімома м'ячами, тільки тут додається 1 м'яч і збільшується висота кидків для 9 предметів.

Третя вправа, «змійка»: в ній також застосовується складна, але й більш продуктивна, вправа за схемою з правої руки – 9,9,9,9 з лівої – 9,9,9,9,9. Тобто 5 м'ячів кидаються з руки в руку, без перекидання п'ятого м'яча рукою.

Четверта вправа відрізняється від попередньої лише початком. Перед початком цієї вправи необхідно навчитися затискати в правій руці 4 м'ячі, п'ятий м'яч кладеться зверху. Якщо 4 м'ячі не поміщаються в руку, то можна закріпити 1 м'яч на поясі і починати викид, як на 7 м'ячів, але на висоту і по ритму 9 і знімати п'ятий м'яч з пояса. Тепер уже викид

із правої руки йде, як для жонгливання дев'ятьма м'ячами. Всі 5 м'ячів викидаються в ліву руку, з лівої руки – в праву, як і в попередній вправі.

П'ята вправа: навчання жонгливання дев'ятьма м'ячами. Для цього, як і в попередній вправі, в правій руці затискаються 4 м'ячі і п'ятий кладеться зверху (якщо чотири неможливо затиснути в руці, то діють за принципом семи м'ячів – 4 в руці, а п'ятий – на поясі). По черзі, двома руками, починаючи з правої руки, перехресним способом, внутрішніми кидками перекидаємо м'ячі з правої руки в ліву, з лівої – у праву. Ці спеціальні вправи для жонглерів, що практикуються в КМАЕЦМ, дозволяють мінімальною кількістю предметів підготувати м'язову інформацію та моторику для великої кількості предметів, що кидаються. При цьому менше витрачається сил і часу для підготовки нових трюків, коефіцієнт корисної дії набагато вищий!

У сучасних жонглерів став популярним спосіб кидків парами – «multiplex», і кидків по три предмети – «triplex». Розвиток цих способів дуже добре показують на міжнародних циркових фестивалях випускники КМАЕЦМ Олександр Кобліков та Костянтин Коростиленко. Оригінальна методика підготовки жонгливання на базі КМАЕЦМ, дозволила А. Коблікову встановити рекорд способом «multiplex» – 14 м'ячів! Розглянемо початкову підготовку кидків парами – «multiplex». Спочатку потрібно навчитися кидати 2 м'ячі з руки в руку. У праву руку беремо два м'ячі і перекидаємо їх у ліву перехресним способом. М'ячі потрібно кидати таким чином, щоб один м'яч вилітав вище за інший, ліва рука по черзі приймає м'ячі. Нижній м'яч приходиться у руку першим і затискається в долоні двома пальцями – безіменним та мізинцем. Потім зустрічаємо верхній м'яч і затискаємо його середнім, вказівним та великим пальцями. Спіймавши м'ячі, рука опускається

вниз, проходить по тій же траєкторії, як і вправі з одним м'ячем і викидає м'ячі на протилежну руку. Ця вправа служить для того, щоб навчитися правильно кидати та ловити м'ячі парами – «multiplex». Такий спосіб дуже привабливий тим, що дозволяє подвоїти або потроїти (triplex) кількість предметів, що кидаються, тобто, жонглюючи за принципом трьох м'ячів парами, в польоті знаходяться 6 м'ячів, а по траєкторії п'яти м'ячів парами – 10! Тому цей спосіб, що активно просувається українськими жонглерами, набув популярності в Європі та США.

Розглянемо жонглювання такими нестандартними предметами, як хула-хупи. У шістдесяті роки минулого століття хула-хуп з'явився спочатку як іграшки, потім перетворився на спортивний снаряд, прийшов у цирк і став повноцінним реквізитом для жонглювання. Дуже довгий час техніка жонглювання хула-хупами полягала в обертанні навколо тіла з додаванням кількості і традиційно закінчувалося виступом «бочкою» тобто обертанням безлічі обручів. Методика, розроблена в КМАЕЦМ, дозволяє не тільки обертати на тілі хула-хупи, але і катати їх по тілу і підлозі, як велосипедні обручі Боба Брамсона, використовувати «контактне» жонглювання, і кидати їх угору, як звичайні жонглерські кільця стандартних розмірів. Лауреат міжнародного фестивалю артистів цирку у Вісбадені (Німеччина), випускниця КМАЕЦМ Олександра Соболева довела кількість хула-хупів, що кидаються, до семи. Хула-хупи набагато перевищують розміри класичних кілець, перевершують їх у вазі, і вважалося, що їх неможливо кидати велику кількість. Техніка, яка застосовується при жонглюванні хула-хупами, відрізняється від техніки, що застосовується при жонглюванні стандартними класичними кільцями. Класичне кільце легко зупинити та утримати за допомогою

кисті. Але якщо спробувати зупинити з висоти важкий хула-хуп, то є ризик потягнути чи навіть вивихнути кисть. У давнину, коли навчали техніки володіння шаблею маленьких козачків, їм спочатку давали в руку не шаблю, а легку тростинку. Граючи з тростинкою, вони імітували справи з шаблею. Згодом напрацьовувалася необхідна швидкість, техніка та сила. Так і в нашому випадку, не знаючи техніки жонглювання важкими хула-хупами, не маючи відповідної підготовки, можна легко отримати травму. Техніку жонглювання хула-хуп розглянемо на прикладі кидків перехресним способом. Один хула-хуп береться правою рукою, злегка відводиться назад для замаху вздовж корпусу, підкидається нагору напрямком на ліву руку. Лівою рукою хула-хуп приймається зверху, в цій же фазі плавно підтискується під кисть і опускається вздовж корпусу вниз, тим самим уникає навантаження на кисть, предмет не торкається підлоги, і є можливість для замаху на наступний кидок. Потрібно пам'ятати жонглерську аксіому – предмет є продовженням руки! Принцип жонглювання 3 хула-хупами відрізняється від жонглювання класичними кільцями тим, що хула-хуп опускається описаним способом уздовж корпусу вниз. Коли приймається хула-хуп, що летить зверху, він не зупиняється і не утримується за допомогою кисті, а за інерцією вздовж корпусу, пасируючи його і виводячи руку на замах для чергового кидка. Таким чином, жонглер уникає небезпеки потягнути або вивихнути кисті рук, зменшується навантаження на руки та підвищується коефіцієнт корисної дії (ККД). Використовуючи методику меншою кількістю предметів, створюючи ритміку й висоту більшої кількості, можна досягти впевненого жонглювання 5 або навіть 7 хула-хупів. Для впевненого катання хула-хупів по підлозі і точного повернення їх до виконавця потрібно зробити «ребро», як у

велосипедних обручів Боба Брамсона, але це додаткова вага! У цирковій школі КМАЕЦМ було знайдено просте рішення, по зовнішньому діаметру хула-хупа наклеюються дві смужки щільної ізоленти по 3 мм шириною, що дає можливість утримувати хула-хуп по точній траєкторії під час розкочування по колу, а проміжок між смужками використовується для розкочування обручів по прямої лінії зі зворотним обертанням хула-хупа. Така техніка жонглювання хула-хупами та просте рішення для їх катання дозволяє виконавцям урізноманітнити художні можливості номера та застосовувати «контактне», класичне жонглювання та «розкочування». Українські виконавиці, випускниці КМАЕЦМ, Ірина Піцур, Олександра Савіна, Антоніна Задонська, які працюють у жанрі «хула-хуп», застосовують ці рішення, тим самим вносячи новизну та оригінальність у такий консервативний вид жонглювання на міжнародному рівні! Ірина Піцур, Лауреат Українського конкурсу артистів естради та цирку 2005 р., одна з перших у цьому напрямку почала поєднувати в номері синтез жонглювання міні-хупами з акробатикою та контактним жонглюванням великими хула-хупами. Виконавиця представляла свій оригінальний номер на найкращих концертних майданчиках Європи та світу, цирків та вар'єте: «Roncalli», «Apollo», «GOP», «Wintergarden», «Palazzo», «Conelli». А зараз вона передає свій багатий досвід студентам КМАЕЦМ. У світі жонглювання одним із найпопулярніших і найдавніших стилів є розкочування обручів по підлозі.

Найяскравішим представником цього жанру є жонглер німецького походження Боб Брамсон. Його обручі були зроблені з велосипедних ободів і використовувалися не тільки для підкидання в повітря, а й кататися гладкою поверхнею. Такий обруч дозволяє рухом вперед, одночасно

обертаючи його у протилежному напрямку, повернутися до рук власника. Таким чином, здається, що обручі були «натреновані», і постійне їх повернення до рук виконавця після різноманітних конфігурацій по сцені мало справді вражаючий ефект. Цей реквізит уперше використаний на арені цирку в 1870 р. американським клоуном на ім'я Глобстон. Потім настільки ефектний жанр набув багатьох наслідувачів, але в історію сучасного жонглювання увійшов як стиль Брамсона. Обручі, що застосовуються для такого стилю, були більш важкими і меншими за діаметром ніж хула-хупи, не дозволяли жонглювати ними велику кількість і застосовувати техніку хула-хупів. У цирковій школі КМАЕЦМ була розроблена методика і технічне рішення, описані вище для того, щоб поєднати в собі техніку класичного обертання хула-хупів, розкочування по підлозі, жонглювання нагору та контактного жонглювання. У 2015 р. Олександра Савіна продемонструвала це на міжнародному конкурсі артистів цирку в Парижі (Франція) «Цирк майбутнього», де була відзначена спеціальним «Призом журі». Ще одне оригінальне рішення для хула-хупів, але вже засобом жонглювання ногами («антипод»), було здійснено в КМАЕЦМ. Випускниця академії Антоніна Задонська упродовж багатьох років була солісткою всевітньо відомого цирку «Дю Солей» у програмі «Corteo». У своєму номері вона не застосовує традиційний для жанру «антипод» реквізит – «сигари», «мальтійський хрест», «бочку», а застосовує тільки хула-хупи для жонглювання ногами, тобто не пішла за стереотипами і на сьогоднішній день має багато послідовниць у такому «екзотичному» виді жонглювання.

**Висновки.** Треба сказати, що новітні методи при навчанні жонглюванню дозволяють застосовувати предмети різної конфігурації, розмірів та ваги. Варто

відходити від класичного реквізиту, зробленого спеціально для жонглювання, але при цьому кожен предмет треба «обживати», пам'ятати, що він є продовженням тіла, або ж навіть одним цілим із виконавцем, шукати нові трюки і комбінації, пластичні рішення із тілом. Тоді можна «думати» предметом. Але існує стереотипне сприйняття публікою жанру жонглювання. Тобто глядач звик бачити жонглера, як веселого хлопця або дівчину зі швидким темпом виконання трюків, яскравим костюмом із блискітками, і не всі готові прийняти філософське спрямування номера з сюжетом та історією. Такі думки є і серед артистів, які часто прикриваються «класикою», йдуть перевіреним шляхом, залишаючи в номері набір трюків під швидку музику.

Українські провідні виконавці циркової школи КМАЕЦМ, які згадувалися в статті, одержавши знання та навички зі спеціалізації, хореографії, пластики руху, майстерності актора та акумулюючи ці вміння у своїх професійних номерах, демонструють на циркових майданчиках усього світу високохудожні досягнення у жанрі жонглювання, створюють образ, використовуючи звісно у першу чергу трюки, якими вони оволоділи в академії.

### **Список використаної літератури:**

1. Львова І. Циркова режисура та шоу-бізнес у полі розважальної галузі. Роль PR у просуванні циркового шоу. АРТ-платФОРМА, КМАЕЦМ, 2021. № 3. Сс. 85-106.
2. Малихіна М. Проблема використання синтезу мистецтв у професійній підготовці артистів цирку. Культура і сучасність. 2009. № 1. Сс. 151-161.

3. Малихіна М. Проблема створення манежного образу. Культурно-мистецькі обрії. Частина I. Київ, 2016. Сс. 57-59.
4. Пожарська О. Зміст та функції циркового видовища. URL: [https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0a65625a3a68a5c43a99521316d27\\_0.html](https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0a65625a3a68a5c43a99521316d27_0.html)
5. Романенкова Ю. Сучасна українська циркова школа як інструмент презентування країни у світовому культурному просторі. Молодий вчений. 2020. Вип. 3(79). Сс. 69-73.
6. Шариков Д. Жонгливання в сучасному цирковому мистецтві: значення, особливості. Арт-платформа. 2021. Вип. 1(3) сс.68-84.
7. Romanenkova J., Paliychuk A., Sharykov D., Bratus I., Kuzmenko H., Gunka A. Circus art in modern realities: functions, problems, prospects. Revista inclusiones. 2021. Vol. 8. 571-581.

**Yuriy I. POZDNYAKOV,**  
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,  
Kyiv, Ukraine,  
y.pozdnyakov@kmaecm.edu.ua,  
ORCID: 0009-0008-6888-7935

**SCHOOL OF MODERN UKRAINIAN JUGGLING:  
LEADING MASTERS, DOMINANTS OF  
PROFESSIONAL ACTIVITIES**

**Abstract.** The article reveals a number of issues in the field of juggling as a segment of circus art. The issue of training specialists is covered, mainly based on the material of the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts (КМАЦПА). Information about the methods of training and rehearsals of jugglers was most often kept secret and passed down from father to son in circus dynasties. The lack of information did not contribute to the development of the art of juggling. There was no special literature on teaching methods, props were made to order, as a result, knowledge was transferred through direct contact between the teacher and the performer. Therefore, many jugglers were similar to each other and differed only in the technique of performance and the complexity of tricks. With the development of the video industry, with the appearance of amateur circus studios, a large number of young people became interested in juggling in different countries of the world. Industry also responded to the interest in juggling, today it is factories manufacturing circus props in Europe and America. They make high-quality juggling props, test them in the wind tunnel, calibrate the weight, which gave amateurs and professionals the opportunity to reach a higher level of skill. Today you can see jugglers in the park, in recreation areas, etc. The interest in this type of circus art is so great that amateurs and

professionals began to unite in studios and juggling associations. the latest methods for teaching juggling allow you to use objects of different configurations, sizes and weights. It is worth moving away from classic props made especially for juggling, looking for new tricks and combinations, plastic solutions with the body. But there is a stereotypical public perception of the juggling genre. That is, the audience is used to seeing a juggler as a cheerful guy or girl with a fast pace of performing tricks, a bright costume with sequins, and not everyone is ready to accept the philosophical direction of the show with a plot and story. Therefore, one of the tasks of the article is to protest a number of stereotypes regarding circus art in general and juggling in particular.

**Key words:** circus art, juggling, КМАСРА, performer, props.

#### **References:**

1. L'vova, I. (2021). Tsyrkova rezhysura ta shou-biznes u poli rozvazhal'noyi haluzi. Rol' PR u prosuvanni tsyrkovoho shou [Circus directing and show business in the field of entertainment. The role of PR in promoting a circus show]. Art-platforma. 3, 85-106 [in Ukrainian].
2. Malykhina, M. (2009). Problema vykorystannya syntezy mystetstv u profesiyniy pidhotovtsi artystiv tsyrku [The problem of using the synthesis of arts in the professional training of circus artists]. Kul'tura i suchasnist'. 1, 151-161 [in Ukrainian].
3. Malykhina, M. (2016). Problema stvorenniya manezhnoho obrazu [The problem of creating a playpen image]. Kul'turno-mystets'ki obriyi, I, 57-59 [in Ukrainian].
4. Pozhars'ka, O. Zmist ta funktsiyi tsyrkovoho vydovyshcha [The content and functions of a circus spectacle].

Available at: [https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0a65625a3ac68a5c43a99521316d27\\_0.html](https://knowledge.allbest.ru/culture/3c0a65625a3ac68a5c43a99521316d27_0.html) [in Ukrainian].

1. Romanenkova, Yu. (2020). Suchasna ukrayins'ka tsyrkova shkola yak instrument prezentuvannya krayiny u svitovomu kul'turnomu prostori [Modern Ukrainian circus school as a tool for presenting the country in the world cultural space]. *Molodyy vchenyy*. 3(79), 69-73 [in Ukrainian].
2. Sharykov, D. (2021). Zhonhlyuvannya v suchasnomu tsyrkovomu mystetstvi: znachennya, osoblyvosti [Juggling in modern circus art: meaning, features]. *Art-platforma*. 1(3), 68-84 [in Ukrainian].
3. Romanenkova, J., Paliychuk, A., Sharykov, D., Bratus, I., Kuzmenko, H., Gunka, A. (2021). Circus art in modern realities: functions, problems, prospects. *Revista inclusions*. 8, 571-581 [in English].

## ВІД РЕДАКЦІЇ

### Вимоги до матеріалів

- статті осіб, які не мають наукового ступеня, супроводжуються рецензією, підписаною доктором чи кандидатом наук (фахівцем за профілем);
- стаття надсилається окремим файлом разом із файлом рецензії (скан чи фотокопія) та авторською довідкою на адресу редакції: artplatforma88@gmail.com;
- авторська довідка містить відомості про автора українською та англійською мовами: прізвище, ім'я, по-батькові, науковий ступінь, вчене звання, посада з зазначенням структурного підрозділу та назви установи за основним місцем роботи автора, контактна інформація (номер телефону, адреса електронної пошти, поштова адреса для пересилки паперової версії альманаху);
- обов'язковим є підтвердження редколегією прийняття матеріалу до друку;
- стаття, у якій виявлено запозичення з матеріалів інших авторів без посилання на джерело, не повертається на доопрацювання та не публікується, але її автор може подати до редколегії інший матеріал. У разі повторного виявлення запозичень редакція залишає за собою право відмовити у публікаціях матеріалів даного автора.

### Технічне оформлення

Стаття має містити наступні елементи:

- **вступ;**
- **постановка проблеми** у загальному вигляді та її зв'язок із важливими науковими чи практичними завданнями;
- **аналіз останніх досліджень і публікацій**, в яких започатковано розв'язання даної проблеми і на які

спирається автор, виділення невіршених раніше частин загальної проблеми, яким присвячується означена стаття;

- формулювання **мети статті**;
- **виклад основного матеріалу** дослідження;
- **висновки** з дослідження і перспективи подальших розвідок у даному напрямку.

Список використаної літератури оформлюється за ДСТУ 8302:2015. Джерела наводяться мовою оригіналу в алфавітному порядку. Не бажані посилання на словникові видання та праці навчально-методичного характеру (методичні вказівки, посібники, підручники), самоцитування.

*Приклад оформлення:*

Авраменко О. Терези долі Віктора Зарецького. Київ: Інтертехнологія, 2006. 256 с.

Після списку використаних джерел надається його транслітерований латиною варіант (References) з перекладом на англійську мову (оформлюється за стилем APA).

*Приклад оформлення:*

Avramenko, O. (2006). Terezy doli Viktora Zarets'koho [Libra of the fate of Victor Zaretsky]. Kyiv: Intertekhnolohiya [in Ukrainian].

Обсяг статті – від 0,5 до 1 авт.арк. (20000-40000 знаків);

робочі мови – українська, англійська, польська, французька;

- текст подається у текстовому редакторі MS Word ОС Windows через інтервал 1,5, шрифт Times New Roman, кегль 14, абзац 1,25 см, поля – 2 см;

По лівому краю:

Шифр УДК;

По правому краю:

Ім'я та прізвище автора (ів) (укр., англ. мовами);

- Вчене звання, науковий ступінь, посада, ORCID (укр., англ. мовами);
- Місце роботи (укр., англ. мовами);

*По центру:*

- Назва статті (укр., англ. мовами);

*По ширині:*

- Анотація українською мовою;
- Анотація англійською мовою (1800 знаків без пробілів);
- Ключові слова українською мовою (7-10 слів);
- Ключові слова англійською мовою (7-10 слів);
- Текст статті;
- Література;
- References.

Цитування оформлюється за принципом [4, с.12].

Підпис під ілюстрацією подається курсивом, розмір шрифту – 11. Кількість ілюстрацій – не більше 10.

**НАУКОВЕ ВИДАННЯ**

Виконавчий орган Київської міської ради  
(Київська міська державна адміністрація)  
Департамент культури

КИЇВСЬКА МУНІЦИПАЛЬНА АКАДЕМІЯ ЕСТРАДНОГО ТА  
ЦИРКОВОГО МИСТЕЦТВ

**АРТ-платФОРМА**

Альманах

*Видається з 2020 р.*

Випуск 2(8)

Підп. до друку \_\_\_\_\_.\_\_\_\_.2023 р.

Формат 60 x 84 1/16. Папір офсетний. Гарнітура «Тип Таймс».

Обл.-вид. арк. \_\_\_\_\_. Ум.-друк. арк. \_\_\_\_\_ Наклад 300 прим. Зам.

№ \_\_\_\_\_

Київ  
2023

426

Licensing Authority of Kyiv  
(Kyiv State Administration)  
Department of Culture

KYIV MUNICIPAL ACADEMY OF  
CIRCUS AND PERFORMING ARTS

**[ART-platFORMA]**

**ART-platFORM**

Almanac

*Published since 2020*

*Volume 2(8)*

Kyiv  
2023

