

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(6)

Київ
2022

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(6)

Kyiv
2022

DOI: doi.org/10.51209/platform.2.6.2022

УДК 7.01/.09

АРТ-платФОРМА: альм. Київ: КМАЕЦМ, 2022. Вип. 2(6). 336 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

Пілс У. (президент Міжнародного циркового фестивалю Монте-Карло, Монако); *Фекете П.* (міністр із питань культури, Міністерство людських ресурсів Угорщини, Будапешт, Угорщина); *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); *Савицька-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-Іланський Університет, Ізраїль); *Свердлик З.М.* (к. іст. н., доц., Київський Національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна); *Кузьменко Г.В.* (к. пед. н., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна); *Клиніна Т.С.* (к. іст. н., Національний авіаційний університет, Київ, Україна)

Міжнародна консультативна рада

Послушина Й. (д. філософії, доц., Університет Марії Кюрі-Склядовської, 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); *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)

*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 №8 від 28. 09. 2022 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, 2022

ART-platFORMA: Alm.: [ART-platFORM: Alm.]. Kyiv: KMACPA, 2022. Vol.2(6). 336 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

Pils U. (President of International Festival of Circus of Monte-Carlo, Monaco); *Fekete P.* (Minister of State for Culture, Ministry of Human Capacities of Hungary, Budapest, Hungary); *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); *Saviťkaia-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, Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, Kyiv, Ukraine); *Klynina T.S.* (PhD in History, National Aviation University, Kyiv, Ukraine)

International Advisory Board

Posluszna J. (PhD in Psychology, As.Prof., Maria Curie-Skłodowska 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); *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)

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

The Almanac 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 No 8, 28. 09. 2022)

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

ЗМІСТ

МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ

КАБЛОВА Т.Б., ТЕТЕРЯ В.М., МАЛИНКА Ю.Г. Вокально-ансамблева культура як соціальна взаємодія.....	11
АСТАЛОШ Г.Л. Національна парадигма камерно-інструментальної творчості Е. Гранадоса.....	27
МИКУЛАНИНЕЦЬ Л.М. Відтворення біографії Закарпаття в концертній фантазії «Ash-Rock» для цимбал та симфонічного оркестру Віктора Теличка.....	50
КУРИШЕВ Є.В. Зображальні можливості фортепіано в контексті звуковисотності та динаміки	68
СТРЕЛЬЧЕНКО К.В. Синергія складових метроритму в процесі сольного виконання естрадно-джазових творів на баяні й акордеоні.....	82
СРЕМСЬВ Б.М. Постать В. К. Турбовського у формуванні флейтової виконавської школи України.....	103

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

ФЕДУРУК О.К. Елевація як восьме чудо національного декоративного мистецтва.....	119
РОМАНЕНКОВА Ю.В. Сучасний український екслібрис у вітчизняній гуманітаристиці: до питання стану дослідженості феномену.....	130
URSU N.O., HUTSUL I.A., PIDGURNY I.S. [УРСУ Н.О., ГУЦУЛ І.А., ПІДГУРНИЙ І.С.] Fortification sacred buildings on the lands of Khmelnytskyi: changes or ruins? [Фортифікаційні сакральні споруди на землях Хмельниччини: зміни чи руїни?].	150

МИХАЛЬЧУК В.В. Мотив війни в графічному доробку Олени Кульчицької.....	168
ЗАЙЦЕВА В.І., БУЙГАШЕВА А.Б., ЗАДНІПРЯНИЙ Г.Т. Особливості художньо-образної стилізації комплексного оформлення української дитячої книжки другої половини ХХ століття.....	201
ШКОЛЬНА О.В., ОПАНАСЮК О.П., ПРОХОРОВА Н.А. Декоративне й образотворче мистецтво у творчості Г. Задніпряного.....	219

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РОЗВІДКИ

SHULHINA V.D., ARAYA BERRIOS N.V. Intercultural dialogue as an instrument of national self-identification approval (based on the example of the activities of the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts) [ШУЛЬГІНА В.Д., АРАЯ БЕРРІОС Н.В. Міжкультурний діалог як інструмент утвердження національної самоідентифікації (на прикладі діяльності Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтва)].....	234
ПОГРЕБНЯК Г.П. Фільми українських режисерів як репрезентанти авторських світоглядних моделей у міжкультурному середовищі.....	257
БРАТУСЬ І.В. Імагологічні мотиви роману Франца Кафки «Замок» (до сторіччя з часу написання).....	283
БРАТУСЬ І.В., КУЗЬМЕНКО Г.В., ГУНЬКА А.М.... Вивчення літературних творів про війну в сучасних українських реаліях (на прикладі роману Еріха Марії Ремарка «На Західному фронті без змін»).....	298
МІСЬКО Н.В. Формування емоційного інтелекту студентів мистецьких спеціальностей в умовах змішаного навчання....	316

ВІД РЕДАКЦІЇ.....	334
-------------------	-----

CONTENT

MUSICOLOGICAL STUDIES

KABLOVA T.B., TETERIA V.M., MALYNKA Yu.G. Vocal-ensemble culture as social interaction.....	11
ASTALOSH G.L. National paradigm of chamber and instrumental creativity of E. Granados.....	27
MYKULANYNETS L.M. The reflection of Zakarpattia's biography in "Ash-Rock" concert fantasy for cymbals and symphony orchestra by Viktor Telychko.....	50
KURYSHEV Ye.V. Imaging capabilities of the piano in the context of pitch and dynamics.....	68
STRELCHENKO K.M. Synergy of metrorythm components in the process of a solo performance of pop and jazz compositions on the accordion.....	82
YEREMEIEV B.M. The role of V. K. Turbovsky in the formation of the flute performing school of Ukraine.....	103

VISUAL ART PRACTICIES

FEDORUK O.K. Elevation is the eighth wonder of the national decorative arts.....	119
ROMANENKOVA Yu.V. Modern Ukrainian ex-libris in domestic humanitarianism: to the question of the state of phenomenon research.....	130
URSU N.O., HUTSUL I.A., PIDGURNY I.S. Fortification sacred buildings on the lands of Khmelnytskyi: changes or ruins?.....	150

MYKHALCHUK V.V. The motif of war in the graphic work of Olena Kulchytska.....	168
ZAITSEVA V.I., BUIHASHEVA A.B., ZADNIPRYANYI G.T. Features of artistic styling complex formation of the Ukrainian children's books of the second half of the 20 th century.....	201
SHKOLNA O.V., OPANASIUK O.P., PROKHOROVA N.A. Decorative and fine arts in the creativity of H. Zadnipryany.....	219

CULTUROLOGICAL ESSAYS

SHULHINA V.D., ARAYA BERRIOS N.V. Intercultural dialogue as an instrument of national self-identification approval (based on the example of the activities of the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts).....	234
POGREBNIAK G.P. Films of Ukrainian directors as representatives of author's ideological models in the crosscultural environment.....	257
BRATUS I.V. Imagological motives of Franz Kafka's novel “The castle” (to the centenary of its writing)	283
BRATUS I.V., KUZMENKO H.V., GUNKA A.M. Study of literary works about the war in contemporary Ukrainian realities (on the example of Erich Maria Remarque's novel “All Quiet on the Western Front”).....	298
MISKO N.V. Formation of emotional intelligence of students of art specialities in conditions of blended learning.....	316
ARTICLE REQUIREMENTS	334

МУЗИКОЗНАВЧІ ШТУДІЇ

DOI: doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.11-26

УДК: 784.96:316

Тетяна Борисівна КАБЛОВА,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Київська муніципальна академія естрадного

та циркового мистецтв,

Київ Україна,

e-mail: tetianakablova@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-0954-8422

Віктор Михайлович ТЕТЕРЯ,

Київський університет імені Бориса Грінченка,

e-mail: v.teteria@kubg.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-6172-9255

Юлія Григорівна МАЛИНКА,

кандидат філософських наук,

Київська муніципальна академія естрадного

та циркового мистецтв,

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

ORCID: 0000-0003-4304-492X

**ВОКАЛЬНО-АНСАМБЛЕВА КУЛЬТУРА ЯК
СОЦІАЛЬНА ВЗАЄМОДІЯ**

Анотація. У статті розглянуто специфіку вокально-ансамблевої культури, яка базується на комунікаційних поняттях. Викладено думки про значення соціальних чинників, які складають не тільки зовнішній простір, в якому безпосередньо реалізовано вокально-ансамблеве мистецтво, а й

міжособистісний простір між учасниками колективу. Частково охарактеризовано етапи вивчення українського вокального колективного виконавства та акцентовано камернізацію чинником збереження індивідуальних якостей як твору, який є носієм соціально-історичного континнуму композитора та часу створення, так і виконавського вокально-ансамблевого колективу. Основною умовою стає прийняття членами ансамблю явища групової ідентичності, де наявні чітко диференційовані завдання для кожного учасника, але всі вони поділяють загальні цілі, які визначені соціальними чинниками. Зазначено, що саме вони стають базисом для *відносин взаємного налаштування*, що дозволяє розглядати колективну музичну поведінку як афективне ставлення та рівень залученості серед учасників, де ті, хто бере участь, мають відчуття спільності, а саме спільної мети та сенсу. Важливим фактом стає перенос сенсотворення як процесу зі структури музичного твору на взаємовідносини між виконавцями. Виявлено, що в таких умовах самоусвідомлення себе не тільки як лідера-соліста, а як частину загального цілого дозволяє розвинути вміння дослухатися до інших виконавців та вчасно реагувати на зміни, які можуть відбуватися як у репетиційному процесі, так і в концертному виконанні. Тобто йдеться про наявність усвідомленості та задіяності у виконанні власної партії та партії як частини твору. У висновках указано, що взаємовідносини між учасниками ансамблю стають основою для формування єдності у вокальному ансамблі у випадку усвідомлення соціальної взаємодії та соціальних чинників. Вокально-ансамблева культура визначається як процесуально розгорнута форма творчості, де суб'єктивні риси виконавців відповідно до взаємного налаштування слугують меті оптимального функціонування учасників ансамблю.

Ключові слова: вокально-ансамблева культура, соціальні чинники, взаємодія, функціонування, учасники ансамблю, групова робота, міжособистісні навички.

Вступ. Вокально-ансамблева культура функціонує як логічне похідне від основних постулатів щодо ментальних архетипів соціально-історичного простору. Її формування як в українській, так і в інших національних культурах базується на кращих зразках народно-пісенної спадщини, церковної музики та стилістично-художньо оформлюється у традиційні формоструктури у творчості композиторів та виконавців. Це надає можливість припуститися думки щодо обумовленості особливостей вокально-ансамблевої культури в залежності від соціальних чинників та міжособистісній специфіки створення музичної інтерпретації.

Постановка проблеми. Широкий розвиток хорової культури, що було характерно для II пол. XX ст. та тісно пов'язане зі становленням системи хорової освіти, виникненням багатьох професійних, аматорських, учбових, дитячих хорових колективів, обґрунтував потребу в існуванні не тільки масштабних вокальних колективів, а й більш камерних, ансамблевих форм. Це пояснюється соціальними чинниками, насамперед, неможливістю організувати репетиційний простір для значної кількості виконавців, а також потягом до камернізації, як чинника збереження індивідуальних якостей. Тобто складалися обставини, які обумовлювали тяжіння до створення вокальних ансамблів із їх різноманітним складом та тематикою. Водночас, їх безпосередня виконавська традиція була дещо іншою, ніж у хоровому виконавстві, та представляла собою більш локалізоване розподілення голосів, що акцентує кожного учасника вокального ансамблю. Зазначене, дозволяє

обґрунтувати проблематику даної статті, а саме вивчення культури вокально-ансамблевого співу з позицій соціальної взаємодії, а також спробі зазначити роль соціальних чинників та їх впливу на формування вокально-ансамблевої культури.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Варто наголосити, що при широкому розмаїтті досліджень, що пов'язані з пісенною, вокальною та хоровою культурою, існує певна застиглість вивчень, спрямованих або на народно-пісенні інтенції у всіх їх проявах, або на хорове мистецтво як потужний знаковий вимір української музичної культури, що носить масовий характер. Зазначимо, що саме українське хорове мистецтво з Х-XVI ст., особливо з часів набуття Незалежності, є пріоритетним в наукових розвідках. Період до XVIII ст. характеризується вивченням композиційних, естетичних та виконавських принципів хорового, насамперед партесного, багатоголосся. В подальшому тематика досліджень стосувалася вже хорових концертів, які прийшли на зміну партесному співу (Н. Герасимова-Персидська, І. Коновалова). Активність дослідників зміщується в бік народно-пісенної культури, її відтворенні у хоровій культурі (Н. Горюхіна, М. Грінченко, С. Людкевич), акцентовані різні теоретично-виконавські питання, аналіз творчості окремих композиторів, хто творив для хорів, але аналізу ансамблевої культури увага не приділяється. Праці К. Пігрова, Е. Скрипчинської, Б. Яворського закладають підґрунтя для вивчення специфіки освітянської ланки з позицій диригентсько-хорової діяльності. Варто також виокремити роботу І. Бермес, яка зробила спробу упорядкувати існуючі наукові розвідки в єдине глобальне дослідження, присвячене вивченню хорової культури України. Суттєвим є те, що всі зазначені роботи містять елементи дослідження окремих вокальних ансамблів відповідно до їх територіально-регіонального функціонування. Специфіка взаємодії між

учасниками ансамблю лишається осторонь. Наукові розвідки, які склали теоретичну базу цього дослідження, а саме щодо соціальної взаємодії, можна знайти у зарубіжних дослідників, таких як Т. Adorno [4], J. Bensman [5], I. Cross [6], A. Schutz [7]. У своїх роботах зазначені науковці висвітлюють окремі складові взаємодії з позиції міжособистісної комунікації, іноді проводячи паралелі з ансамблем, як формою групової роботи та засобом соціалізації окремих верств суспільства. Серед українських досліджень можна навести роботи Т. Каблової та С. Румянцевої [1] щодо комунікаційних особливостей у вокально-ансамблевій творчості. Також окремі складові соціально-комунікативного впливу можна визначити у працях В. Давидова та В. Лозниця. Але зазначені автори більше вивчали мистецьку діяльність у контексті культури й не досліджували безпосередньо вокально-ансамблеву культуру. Отже, аналіз літератури надає підстави стверджувати, що вивчення стану вокально-ансамблевої культури у контексті соціальних чинників та їх впливу на специфіку взаємодії учасників ансамблю недостатньо висвітлено з позицій соціології музики.

Зазначене формує **мету** та завдання дослідження, а саме визначити основні соціальні чинники, що впливають та специфіку комунікації учасників вокального ансамблю в процесі виконавства.

Виклад основного матеріалу. Вокально-ансамблева музика, як традиційно вказано у словниках, енциклопедіях та іншій довідковій літературі, у найпростішому сенсі, належить до музики, створеної для двох-десяти голосів, яка традиційно виконується без керівництва диригента. Типова композиція камерної музики не передбачає подвоєння частин або посилення мелодичних ліній. Йдеться про те, що кожна частина бере на себе особливу та незалежну роль із різними, хоча й

взаємодоповнюючими, музичними обов'язками у спільному виконанні. Така ситуація забезпечує факт, що партії, а відповідно, й їх виконавці-музиканти мають ідентичне значення, оскільки виконання кожної партії однаково впливає на загальний виступ. З позиції соціології, вокальний ансамбль можна опосередковано визначити як угруповання людей, які працюють разом в організаційному контексті, виконуючи завдання, за які вони несуть колективну відповідальність [5, с. 34]. Основною умовою стає прийняття членами ансамблю явища групової ідентичності, де наявні чітко диференційовані завдання для кожного учасника, але всі вони підпорядковані загальним цілям. У свою чергу кінцевий результат залежить у виконанні своїх завдань усіма учасниками вокального ансамблю. Будучи робочими групами, ансамблі виконують складні завдання, пов'язані з високою концентрацією саме на моментах взаємодії на макро- та мікро-рівнях: природа гри в ансамблі така, що незначного промаху в координації достатньо, щоб зіпсувати якість виконання, і це потребує інтеграції ідей музичного твору не тільки на рівні темпоритмічних якостей, а й на рівні єдиного емоційного стану учасників ансамблю. Враховуючи, що гра в ансамблі передбачає безперервний, скоординований потік одночасних індивідуальних виступів, необхідний рівень координації настільки високий, що «помилки в синхронізації навіть на частки секунди, хвилинні коливання, невеликі відмінності в інтонації, незначні неправильні налаштування динаміки і так далі вважаються монументальними помилками» [10, с. 12]. Варто додати й такі питання, як дихання, дикція, сценічна культура та поведінка тощо. Це ще більше доповнюється тимчасовим і миттєвим характером живого виступу. Будучи водночас процесом і продуктом, ансамблевий виступ є потенційно ризиковим перед реальною аудиторією. Розрізнене, індивідуальне сприйняття

публічності виступу накладає на учасників ансамблю певні рівні сценічного хвилювання, яке здатне впливати на загальну якість звучання ансамблю в цілому. Отже, у цьому контексті йдеться про оптимальне функціонування учасників ансамблю, які через взаємообувленість їх дій музичним матеріалом повинні досягнути бездоганної синхронності з такою точністю та гнучкістю, щоб сформувати згуртоване звучання, прикладом чого є виконання, зафіксованого у нотному матеріалі твору, який, у свою чергу, постає й носієм соціального бачення композитором своєї реальності.

На соціальному рівні оптимально синхронізована ансамблева гра вимагає того, що Шютц називає *відносинами взаємного налаштування* [7]. За словами Шютца, коли співають разом, музиканти орієнтуються не лише на структуру музики, а й на взаємовідносини з іншими виконавцями. Крім інтерпретації та виконання власних партій, музиканти повинні одночасно передбачати інтерпретацію своїх партій со-виконавцями та очікування інших щодо їх власного виконання. Вони мають спиратися на надзвичайну усвідомленість, щоб чути себе та інших учасників протягом мікросекунд, взаємно адаптуючи висоту, темп, фразування та звучність, тобто повинні бути готові зняти з себе роль лідера або навпаки набуті її значення у будь-який час, без жодного безпосереднього спілкування, окрім акт слухання, бачення та реагування один на одного та на музику [7, сс. 77-79]. Іншими словами, йдеться про працю на набуття такого колективного досвіду, коли починається процес не поступок один одному, а, скоріше, ко-творення. Тобто, завдяки цьому процесу музиканти спільно створюють колективний досвід, спираючись на спільний життєвий світ і «взаємообумовлені стосунки, за допомогою яких “я” і “ти” сприймаються обома учасниками як “ми” в яскравій присутності» [6, сс.318-320]. Цей процес, згідно з

Кроссом, не тільки породжує колективну музичну поведінку, але й зміцнює афективне ставлення та рівень залученості серед учасників, надаючи тим, хто бере участь, відчуття спільності, а саме спільної мети та сенсу.

Концепція відносин взаємного налаштування підтверджується здатністю слухати себе та співвиконавців одночасно, щоб бути ідеально гармонійними як група. Процес постійного взаємного пристосування може бути трактовано як сутність самопізнання себе як виконавця музичного твору, що є частиною у ансамблевій інтерпретації та веде до якісних змін як в індивідумі, так і в групі. Тобто формується те, що можна визначити як сутність спільного музикування в ансамблі.

Такий підхід дозволяє припуститися думки, що ансамблеве виконання – це ко-творення музичного продукту, яке вимагає складного набору особистісних і міжособистісних навичок. У такому контексті цікавим є твердження Т. Адорно, а саме той факт, що на особистісному рівні самопізнання та стриманість є вирішальними, але основне в ансамблі – це не бути в центрі уваги, але бути стриманим і самодостатнім [4]. Йдеться про те, що виконання в ансамблі вимагають від кожного гравця навичок соліста, але не темпераменту соліста. Як відомо, на міжособистісному рівні у творчому процесі обізнаність щодо потенційної реакції іншого суб'єкту та взаємна чутливість є важливими. В свою чергу, здатність музикантів «налаштовуватися» або «слухати» залежить від спільних знань і загальноприйнятих правил, встановлених із часом, коли вони стають краще розуміти один одного, дізнаючись, чого очікувати від один одного і як відповідати очікуванням один одного. Тобто, співпраця в музиці вимагає ефективного спілкування, спільного знання про завдання та взаєморозуміння на особистому рівні. У цьому відношенні якісне виконання у ансамблі має ті якості, які сформовані

спільнотою практичного соціального існування, тієї культурно-історичної мережи, яка впливає на простір, де власне й відбувається момент єднання учасників ансамблю. Саме ця спільнота соціального існування характеризується взаємною залученістю, спільним виробленням схожого змістовно-емоційного ряду і спільним репертуаром, стилем, який учасники формують та розвивають із часом у єдиному прагненні до спільних інтересів, завдань або професії. За словами Венгера, ключові елементи спільної взаємодії, спільного стилю та репертуару формують структуру відносин, які забезпечують ефективність ансамблевого виконання [8, с. 44]. Далі Венгер наголошує, що ключовим елементом, який може сприяти цим відносинам у спільноті практиків-виконавців, є *легітимна периферійна участь*, процес, за допомогою якого члени інтегруються у спільноту через контакт із усіма вимірами цієї спільноти. Ця концепція базується на таких аспектах для функціонування ансамблевого виконання, як можливість горизонтальної взаємодії, прозорість ансамблевої структури та розподілу ролей всередині спільноти. Наявність вербального змісту у текстах творів для вокального ансамблю також створює підстави для формування спільного емпатійного чуття. Варто наголосити, що в такому контексті твір постає як провайдер соціального значення від того часу, коли було створено твір, його бачення композитором, до сьогоденній інтерпретації відповідно до життєво-суттєвого досвіду учасників ансамблю. Єдине спільне, що існувало в час створення та час виконання, – це саме поняття певної соціальної призми через яку сприймається текст. Йдеться про кластрне опанування змісту, його фактичну прикладну трансмісію відповідно до часу виконання у емоційному опануванні виконавців.

Як відомо, завдання, які вимагають синхронної діяльності, можуть зміцнити соціальну прив'язаність і послабити психологічні бар'єри між окремим виконавцем та групою, тим самим сприяючи соціальним процесам, які полегшують групову роботу. Водночас згуртованість у вигляді ансамблевого виконання, обумовлена соціальними чинниками, також дозволяє створити психологічний комфорт для учасників ансамблю. Поєднані, окрім музичного твору, ідеями, що типові для суспільства певного соціально-історичного континууму, учасники ансамблю більше відчують один одного, що дозволяє створювати єдине звучання. Не дивно, що найяскравіші етапи розвитку ансамблево-хорового мистецтва були пов'язані з суттєвими подіями та змінами у соціально-історичному контексті. Так, суттєва активізація наукового пошуку в галузі хорової та ансамблевої культури спостерігається у II пол. XX ст., що пов'язано з розвитком українського музикознавства, а також значною активізацією концертно-виконавської діяльності, на що справедливо вказує Т. Мартинюк [2, с. 31]. Післявоєнні роки стали для вокально-ансамблевого та хорового руху етапом, коли «всенародний потяг до масової творчості сприяв появі багатьох самодіяльних <...> хорових колективів. З'явилося багато аматорських хорів високого професійного гатунку, які гідно репрезентували вітчизняну хорову культуру» [3, с. 42]. Така сама ситуація спостерігається після 1991 р., з набуттям Незалежності – тоді триває ще й стрімкий розвиток естрадної, масової культури. Але така соціальна складова скоріше обґрунтовує масову музичну культуру як таку, що має соціальні риси й єднає між собою людей, певним чином синхронізує їх емпатичні особливості. Тобто можна говорити про певну синхронізацію на емпатійному рівні, яка необхідна для колективного створення музики та сприяє співпраці та згуртованості між учасниками

ансамблю. Безумовно, що ансамблеве виконання передбачає цілу низку своєрідних складових, серед яких якісне виконання кожним своєї партії є умовою статусу учасника. Але й водночас це створює підстави для виявлення лідерського потенціалу кожного виконавця, а це й, відповідно, обґрунтовує й конфлікт між учасниками. Цілком логічно передбачати провідну роль відповідно до музичного твору, але в ансамблевому творі не поліфонічного типу поняття основної теми може бути нівельовано, не говорячи вже про сучасні твори, коли тема визначається відповідно до елемента ко-творчості композитора та виконавця. Йдеться про процес колективного створення музичного твору, у тому числі його фактичного процесуального втілення, яке власне й породжує відчуття спільноти, що має єдину однакову мету та сенс. Тобто при унікальності кожного учасника ансамблю вирішальним повинно бути сильне почуття колективної відданості та спільного прагнення до балансування між особистісним та колективним, що вимагає надзвичайного контролю, усвідомленості та здатності миттєво пристосуватися до інших. Йдеться про таке слухання один одного у процесі ансамблювання, яке дозволяє самосвідомості вокаліста усвідомлювати іншого учасника, щоб досягти взаємоадаптації та створення простору колективного інтересу. Це призводить до припущення, що за наявності сильної колективної відданості, прагнення до самодосконалості, саме набір особистих і міжособистісних навичок, необхідних для ансамблевого співу, – самосвідомість, стриманість, міжособистісна обізнаність і взаємна чутливість – дозволяє учасникам досягти такого високого рівня гармонії, як на сцені, так і поза нею.

Висновки. Отже, для формування єдності у вокальному ансамблі рушійною силою стають взаємовідносини між учасниками ансамблю, які постають як результат складних соціальних чинників, де ключовим питанням для розуміння

твору як процесуально розгорнутої форми є суб'єктивні риси, що сприяють отриманню та підтримці належного рівня групової ансамблевої роботи, визначення необхідних складових для досягнення оптимального функціонування музикантів, учасників ансамблю. Проведені розвідки дозволили виокремити пріоритетні вектори подальшого дослідження специфіки функціонування вокальних ансамблів, а саме характеристики учасників, моделі лідерства, розподіл завдань, прийняття рішень, стосунки, конфлікти та стратегії вирішення конфліктів, мистецький процес виробництва, характеристики якісного виконавства, групові прагнення, питання соціальної ідентичності на рівні виконання окремих творів. Визначено, що основне завдання ансамблевого співу як групового процесу ко-творення постає як унікальний набір особистих і міжособистісних навичок, які є необхідною умовою у сценічній та репетиційній роботі: самосвідомість, стриманість, міжособистісна обізнаність і взаємна чутливість, що призводить до припущення, що саме цей набір навичок є вирішальним для того, щоб музиканти могли співпрацювати в досягненні своїх колективних мистецьких роботах. Зазначені твердження потребують подальшої апробації на прикладах вокальних ансамблів різного складу та типу.

Список використаної літератури:

1. Каблова Т., Румянцева С. Вокальний ансамбль як засіб комунікації. Молодий вчений. 2018. № 2(2). Сс. 517-519.
2. Мартинюк Т. Музичний професіоналізм Північного Приазов'я XIX-XX століть. Мелітополь: ТОВ «Видавничий будинок Мелітопольської міської друкарні», 2003. 608 с.
3. Рожок В. Велика хорова держава. Музика і сучасність: монографічні дослідження, науково-популярні, критичні та публіцистичні твори. Київ: Книга пам'яті України, 2003.

Сс. 42-50.

4. Adorno T. W .Einleitung in die musiksoziologie. Zwolf theoretische Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag. 1962. 225 s.
5. Bensman J. Introduction: The phenomenology and sociology of the performing arts. Performers and performances: The social organisation of artistic work. 1983. № 4. Pp. 2-37.
6. Cross I. Music as a social and cognitive process. Language and music as cognitive systems. Oxford: Oxford University Press, № 31, 2012. Pp. 315-328.
7. Schutz A. Making music together: A study in social relationship. Social Research. 1951. №18(1/4). Pp.76-97.
8. Wenger E. Communities of practice: Learning, meaning, and identity. Cambridge: Cambridge University, 1998. 230 p.
9. Wiltermuth S. S., Heath C. Synchrony and cooperation. Psychological Science. 2009. №20. Pp.1-5.
10. Young V. M., Colman A. M. Some psychological processes in string quartets. Psychology of Music. 1979. №7(1). Pp. 12-18.

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

Viktor M. TETERIA,

Borys Grinchenko Kyiv University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: v.teteria@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-6172-9255

Yulia G. MALYNKA,

PhD in Philosophy,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: y.malynka@kmaecm.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-4304-492X

VOCAL-ENSEMBLE CULTURE AS SOCIAL INTERACTION

Abstract. The article examines the specifics of vocal-ensemble culture, which is based on communication concepts. Thoughts on the importance of social factors that make up not only the external space in which the vocal-ensemble art is directly realized, but also the interpersonal space between the members of the collective are assumed. The stages of the study of Ukrainian vocal collective performance are partially characterized and emphasis is placed on chamberization as a factor in preserving the individual qualities of both the work, which is the carrier of the socio-historical continuum of the composer and the time of its creation, and of the performing vocal-ensemble collective. The main condition is the acceptance by the ensemble members of the phenomenon of group identity, where there are clearly differentiated tasks for each participant, but they all share common goals that are determined by social factors. It is noted that they become the basis

for the relationship of mutual adjustment, which allows to consider the collective musical behavior as an affective attitude and level of involvement among the participants, where those who participate have a sense of commonality, namely, a common goal and meaning. An important fact is the transfer of sense-making as a process from the structure of a musical work to the relationship between performers. It was found that in such conditions, self-awareness of oneself not only as a leader-soloist, but as a part of a general whole allows one to develop the ability to listen to other performers and respond in time to changes that may occur both in the rehearsal process and in concert performance. That is, it is about the presence of awareness and involvement in the performance of one's own part and the part as a part of the work. The conclusions indicate that the mutual relations between the members of the ensemble become the basis for the formation of unity in the vocal ensemble in the case of awareness of social interaction and social factors. Vocal-ensemble culture is defined as a procedurally developed form of creativity, where the subjective features of performers in accordance with mutual adjustment serve the purpose of optimal functioning of ensemble members.

Key words: vocal-ensemble culture, social factors, interaction, functioning, ensemble members, group work, interpersonal skills.

References:

1. Kablova, T., Rumyantseva, S. (2018). Vokal'nyy ansambl' yak zasib komunikatsiyi [Vocal ensemble as a means of communication]. *Molodyy vchenyy*. 2(2), 517-519 [in Ukrainian].
2. Martynyuk, T. (2003). Muzychnyy profesionalizm Pivnichnoho Pryazov'ya XIX–XX stolit' [Musical professionalism

of the Northern Azov region of the 19th-20th centuries]. Melitopol': TOV "Vydavnychy budynok Melitopol's'koyi mis'koyi drukarni" [in Ukrainian].

3. Rozhok, V. (2003). Velyka khorova derzhava [Great choral state]. Muzyka i suchasnist': monohrafichni doslidzhennya, naukovo-populyarni, krytychni ta publitsystychni tvory. Kyiv: Knyha pam'yati ukrayiny, 42-50 [in Ukrainian].

4. Adorno, T. W. (1962). Einleitung in die musiksoziologie. Zwolf theoretische Vorlesungen. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag [in German].

5. Bensman, J. (1983). Introduction: The phenomenology and sociology of the performing arts. Performers and performances: The social organisation of artistic work. 4, 2-37 [in English].

6. Cross, I. (2012). Music as a social and cognitive process. Language and music as cognitive systems. Oxford: Oxford University Press, 31, 315-328 [in English].

7. Schutz, A. (1951). Making music together: A study in social relationship. Social Research, 18(1/4), 76-97 [in English].

8. Wenger, E. (1998). Communities of practice: Learning, meaning, and identity. Cambridge: Cambridge University [in English].

9. Wiltermuth, S. S., Heath, C. (2009). Synchrony and cooperation. Psychological Science. 20, 1-5 [in English].

10. Young, V. M., Colman, A. M. (1979). Some psychological processes in string quartets. Psychology of Music. 7(1), 12-18. [in English].

DOI: doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.27-49

УДК 167:785.7Гранадос(045)

Габрієла Ласлівна АСТАЛОШ,
кандидат мистецтвознавства,
Львівська національна музична академія
імені М. В. Лисенка,
Львів, Україна,
e-mail: gabriella.astalosh@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-5539-2713

НАЦІОНАЛЬНА ПАРАДИГМА КАМЕРНО-ІНСТРУМЕНТАЛЬНОЇ ТВОРЧОСТІ Е. ГРАНАДОСА

Анотація. Стаття присвячена висвітленню естетики творчості Е. Гранадоса. В ній досліджено камерно-інструментальний доробок майстра у світлі пануючого в мистецтві Іспанії напрямку на перетині XIX та XX ст. Мета роботи – на основі детально вивченої камерно-інструментальної спадщини Е. Гранадоса розкрити концепцію національної ідеї автора. Для розкриття представленої проблематики були використані наступні методи: історичний (вивчення засад іспанської композиторської школи), джерелознавчий (опрацювання існуючих музикознавчих праць із дотичних питань), аналітичний, структурно-логічний (висвітлення хронології історичного аспекту проблеми, освоєння специфіки стилю Е. Гранадоса), метод теоретичного узагальнення (для підведення підсумків). У результаті дослідження естетичної парадигми «нового іспанського відродження» було доведено, що творчість митців-фундаторів національної композиторської школи була спроектована на збереження та відновлення традицій, єднання їх у часі, формування характерних жанрів та

їх національних різновидів з акцентацією на оригінальність, самобутність, яскраво виражену етнічну приналежність. Камерно-інструментальна спадщина Е. Гранадоса, що базується на патріотичних ідеях натхненника Ренасім'єнто-Ф.Падреля, є цінним джерелом пізнання нації. Не вдаючись до прямого цитування, спираючись на типові коди, притаманні тільки іспанській музиці, оперуючи традиційними засобами виразності, поєднуючи стильові аспекти французьких та німецьких романтиків, проте не вдаючись до штучного майстрування, водночас подаючи суто національний колорит, митець створює своєрідну антологію іспанського фольклору у професійному мистецтві. Твори автора покликані інтерпретувати історію культури нації, її життєпис крізь призму авторського світобачення та індивідуального стилю в контексті збереження типових фольклорних архетипів, що стали музичних символами народу.

Ключові слова: національна ідея, іспанська музична культура, Ренасім'єнто, камерно-інструментальна творчість, Е. Гранадос.

Вступ. Дослідження феномену національної ідеї та її проявів у культурній спадщині народу посідає надзвичайно важливе місце в історії будь-якої країни. Драматичні реалії сьогодення стають напрочуд яскравим твердженням невід'ємності ролі національної ідентичності у формуванні колективної свідомості, що стає запорукою ідейної, ментальної, соціокультурної цілісності населення певної країни. Адже культурний код – надпотужний чинник консолідації народу, який, навіть попри можливу етнічну множинність, проявляється саме у синкретичності її складових, об'єднаних у монолітний національний пласт. У цьому аспекті культура і мистецтво стають тим невичерпним джерелом, що живить етнічне коріння,

насихує національний ґрунт безцінними артефактами, сприяє самоідентичності своїх представників. Історія європейської музики рясніє чималою кількістю зразків звернення в тій чи іншій формі до феномену «національної ідеї». Проте гіперактивним періодом, своєрідною кульмінаційною ланкою у проблемі національного на ниві музичної творчості став період ХІХ – початку ХХ ст.

Постановка проблеми. Представники епохи Романтизму та їх послідовники приклали чимало зусиль для відродження традицій, їх мистецького переосмислення, актуалізацію та оновлення з проєкцією на сучасне, переслідуючи високі духовно-естетичні цілі – створення культурної «матриці», своєрідного суто національного концепту музичної творчості. В цьому аспекті показовою постає естетична парадигма іспанського Ренасім'єнто. Творчість її adeptів викликає загострений інтерес музикознавців у всьому світі, а недостатня розробленість проблеми та її співзвучність сьогоденню породжує потребу заповнення усіх існуючих прогалів у цій сфері.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Теоретичне обґрунтування проблеми тлумачення національної ідеї висвітлюється у численних працях як іноземних, так і українських науковців: П. Кононенко (2005 р.), К. Нагайко (2015 р.), Е. Д. Сміт (1991 р.) та ін., що свідчить про її значимість у контексті історії будь-якої держави. У мистецтвознавстві зустрічаємо чимало досліджень, які крізь призму вивчення творчості іспанських митців кінця ХІХ – початку ХХ ст. тим чи іншим чином торкаються питань національної складової їх музики. Це стосується і спадщини Е. Гранадоса, котра вивчалась такими вітчизняними та іноземними музикознавцями як Т. Диняк (2017 р., 2019 р.), Н. Заєць (2018 р.), А. Кент (2016 р.), В. Кларк (2006 р.), С. Руїс

(2004 р.) та ін. Проте досі недослідженими залишаються деякі аспекти креативної спадщини чималої кількості представників «нового іспанського відродження», зокрема камерно-інструментальна творчість одного з його фундаторів – Е. Гранадоса, що й визначало актуальність обраного ракурсу дослідження. Вперше в українському мистецтвознавстві здійснено комплексне вивчення камерно-інструментального доробку Е. Гранадоса в проекції на національну ідею творчості митця.

Мета роботи – на основі детально вивченої камерно-інструментальної спадщини Е. Гранадоса розкрити естетичну концепцію національної ідеї автора. Відповідно до мети були поставлені завдання: сформулювати основні засади Ренасієнто; окреслити ідейних натхненників цього напрямку та їх погляди на мистецтво; висвітлити роль Е. Гранадоса у формуванні національної ідеї; розкрити реалізацію національного концепту у камерно-інструментальній спадщині митця. У процесі дослідження для освоєння та розкриття представленої проблематики були використані наступні методи: історичний (вивчення засад іспанської композиторської школи), джерелознавчий (опрацювання існуючих музикознавчих праць із дотичних питань), аналітичний та структурно-логічний (висвітлення хронології історичного аспекту проблеми, освоєння специфіки стилю у камерно-інструментальній творчості Е. Гранадоса), метод теоретичного узагальнення (для підведення підсумків).

Виклад основного матеріалу. Національна ідентичність – це складне поняття, яке включає в себе чимало компонентів: етнічний, територіальний, економічний, політичний та, безумовно, культурний. Її провідниками стають спільноти людей, котрі визначають себе як єдина нація, взаємодіють між собою у складній системі взаємовпливів.

Культурний та мистецький фонд нації акумулює її історію, самобутню базу ДНК нації, закованого у мові, фольклорі, міфології, традиціях, типі мислення, філософствування, світосприйняття тощо.

Весь багатовіковий досвід людства яскраво засвідчує той фат, що творчість художників, скульпторів, письменників, поетів, архітекторів, композиторів тощо завжди з одного боку була віддзеркаленням подій певного історичного часу та сукупності настроїв суспільства в цілому, з іншого – нагромадженням культурних та мистецьких традицій нації, у лоні якої вони формуються. На думку дослідника Е. Д. Сміта, «...чуття національної ідентичності стає могутнім засобом самовизначення й самоорієнтації індивіда у світі крізь призму колективної особистості та своєї самобутньої культури» [12, с. 12]. Вивчаючи спадщину творчої постаті, часто можемо отримати своєрідний екстракт національних ідей, інтелектуальних уявлень того чи іншого періоду, типових рис та ознак, які синтезовані у загальних мистецьких традиціях та стають визначальними у самоідентифікації нації. У цьому контексті митець стає носієм культурної спадщини, він вбирає в себе характерні ознаки часу, соціуму, культурних кодів та архетипів, традицій, трансформуючи їх у власній свідомості, відтворює та інтерпретує їх шляхом своєї креативної діяльності.

Яскравим зразком вияву національної ідеї у культурній спадщині однієї з чи не найбільш оригінальних європейських країн – Іспанії – є період Ренасім'єнто. Цей напрям у мистецтві країни охопив період 1890-х рр. – початку ХХ ст. та став знаковим в історії її професійної музики. В основі «нового іспанського відродження» постала боротьба за цілеспрямоване вивчення фольклорного та класичного музичного спадку, глибинний зв'язок із традиціями та їх нове дихання на ниві професійного мистецтва. Маніфестом революційного руху в

іспанській музиці стали прогресивні думки, втілені у ґрунтовній праці «За нашу музику» (“Por nuestra música”) Ф. Педреля – музикознавця, фольклориста, публіциста, педагога та композитора. Його восьмитомне видання «Іспанської школи духовної музики» скерувало багатьох молодих митців у бік переосмислення та «реінкарнації» національних джерел, виявлення їх нових граней та можливостей для відродження самобутності мистецтва країни. Митець цілеспрямовано закликав до розбудови підвалин професійної композиторської школи, розвитку усіх провідних напрямів та жанрів, особливо оперної, симфонічної та камерної музики – фундаментальних підвалин, на яких, на думку майстра, побудований весь музичний універсум. Визначальну роль у формуванні іспанської ідентичності він відводив опорі на традиції сарсуели (лірико-драматичного твору з чергуванням розмовних та пісенних сцен, який став синтезом музичного і театрального жанру, а пізніше – специфічним різновидом іспанської опери) та тонадилї (у XVIII-XIX ст. це жанр музичної комедії, невелика сценка з музикою і танцями, згодом – самостійний музичний вокально-інструментальний твір). Ф. Падрель у своїй композиторській та музикознавчій спадщині зміг сформулювати основні погляди на проблему імплементації національних ідей засобами музики. Він скерував вектори творчості представників іспанської композиторської школи у бік відродження та оновлення мистецької цінності фольклору як у контексті збереження зв’язку із традиціями, так і у сенсі його оригінальності та місця у загальноєвропейському доробку. Постать музиканта стала знаковою у культурі країни на перетині століть, адже саме він визначив своєрідну формулу розвитку подальшої музичної діяльності. Вона базувалась на переконанні того, що професійне мистецтво повинно розвиватись на основі власної, самобутньої музичної лексики та

розвивати оригінальні традиції в площині фольклору і класичного мистецтва.

На цьому міцному ідейному фундаменті еволюціонувало славетне «покоління вчителів» («Generación de los Maestros») – І. Альбеніс, Е. Гранадос, М. де Фалья («трійка» учнів Ф. Падреля), Х. Туріна та ін. Значний вплив на формування стилістичних аспектів творчості митців, їх манери письма, пріоритетів у виборі засобів виразності відіграли французькі традиції, на базі яких відбувалось професійне становлення музикантів. Проте, якщо І. Альбеніс та Е. Гранадос продовжували насамперед пізньоромантичний напрям, то М. де Фалья та Х. Туріна захоплювались імпресіоністичними барвами. Все ж спільною ознакою для цього покоління творців є опора на андалуський фольклор, який для багатьох представників інших культур став носієм найхарактерніших ознак експресивного народу. Проте, Андалузія є лишень одним із колоритних, екзотичних регіонів країни. Не менш яскравими є замальовки іспанського побуту та барвистого ландшафту, фантастичної природи та сонячного клімату, енергетики та життєлюбства мешканців Арагону, Астурії, Кастилії, Каталонії тощо, майстерно відтворені у інструментальній спадщині згаданих авторів.

Своєрідними музичними оповіданнями, в яких із неймовірною правдивістю та щирістю відтворені обрії різних куточків Іспанії, стали фортепіанні цикли І. Альбеніса та Е. Гранадоса. В доробку митців, за словами дослідниці Н. Засець, «... очевидним є географічний «нахил», що виявляє багатство регіональних культур Іспанії» [3, с. 11]. Обидва музиканти попри композиторські обдарування досягли неабиякого успіху у сфері сольного піанізму, об'їздивши чимало європейських країн та куточків рідної землі. Таким чином, досконало володіючи засобами виразовості «короля» інструментів, будучи

професійно підкованими, міцно засвоївши традиції письма у класі наставника Ф. Падреля, увібравши на глибинному рівні специфіку іспанської народної творчості, майстерно поєднавши її із романтичною емоційністю висловлювання, молоді художники створили яскраві та неповторні музичні картини. Зокрема, серед усієї креативної спадщини І. Альбеніса чи не найбільшої популярністю й досі користується «Іспанська сюїта» ор. 47 для фортепіано. Твір вражає калейдоскопічним багатством образів регіонів та міст країни, якими активно гастролював відомий віртуоз. Безпосередній контакт із населенням дав змогу сприймати та згодом інтерпретувати у своїй композиторській творчості специфічні музично-мовні особливості фольклору певного регіону. Сюїта стала потужним регіональним дослідженням, втіленим музичними символами, де кожна частина твору присвячена тій чи іншій географічній складовій: Арагон (Aragon), Астурія (Asturias), Гранада (Granada), Каталонія (Cataluna), Кадіс (Cadiz), Кастилія (Castilla) і Куба (Cuba), (в той час острів належав Іспанії), Севілья (Sevilla). Твір є показовим зразком регіональної тематики, яка набула неабияких обертів в європейській музиці кін. XIX – поч. XX ст.

Іншим прикладом мистецького втілення зазначеної проблематики слід назвати «Іспанські танці» ор. 37 Е. Гранадоса. Реалізуючи ідею національної самобутності в музиці, навчившись фактично мислити мовою іспанської народної творчості протягом не менш яскравої та плідної концертної виконавської практики, аніж І. Альбеніс, автор у творі подає узагальнені характерні образи батьківщини, які вкоренились та трансформувались у його композиторській свідомості у певні мелодичні, ритмічні та жанрові прототипи, характерні для фольклору різних регіонів: болеро, малагенья, вільянсіко, рондалья, хотя тощо. Митець скомпонував

оригінальну антологію іспанської музики, при цьому зберігаючи простоту та відвертість, первинний дух народної творчості, не перевантажуючи фактуру циклу надмірною віртуозністю та нетиповою для його першоджерел ефектністю.

Постать Е. Гранадоса (1867-1916 рр.) займає важливе і вирішальне місце у культурі Іспанії на перетині століть. Подібно до свого професора Ф. Падреля, він став перехресною персоною для багатьох молодших музикантів. Його креативна діяльність не обмежувалась виконавством і компонуванням, хоча вже у цих напрямках маестро досягнув неабияких успіхів та визнання. Центром мистецького життя для Іспанії була Барселона, яка і для митця стала ядром креативної діяльності. Попри надзвичайно активне сценічне життя, Е. Гранадос концентрувався на можливостях розвитку та мистецького живлення столичної молоді. Чимало сил він віддавав і педагогіці, розвинувши індивідуальну методику та заснувавши у 1900 р. відому в країні «Музичну академію Гранадоса». Він створив власну школу – виконавську та композиторську. Академія стала показовим закладом новітньої музичної освіти на зламі століть і вважалась найбільшим експериментальним освітнім центром в Іспанії.

Професійне становлення Е. Гранадоса, як і більшості іспанських молодих митців Ренасім'єнто, відбувалось у тогочасному могутньому культурному центрі – Парижі. Безумовно, професійні засади французької композиторської школи наклали відбиток на індивідуальне письмо багатьох із них. Проте творчим джерелом, із якого черпали ідеї і натхнення молоді автори, залишалась рідна земля і її мультикультурні барви. Адже, як зазначає Н. Заєць: «Іспанія за умовами свого історичного розвитку – своєрідний «міст» між Європою і мусульманським Сходом. Одночасно, на формування культури Іспанії, в тому числі і духовно-релігійної, істотний вплив мала

не тільки арабська, але і греко-візантійська, а також і циганська культури» [3, с. 10].

Прогресивна молодь у складі І. Альбеніса, К. Відьєлля, Р. Вільєса, Е. Гранадоса, Х. Туріні, М. де Фальї та багатьох інших, об'єднана спільними ідеями, прагненнями, патріотичними почуттями та горінням до всього національного, згуртувалась в оригінальне автономне мистецьке формування, що в паризьких колах побутувало під назвою «іспанська колонія». Значення гуртка у розвитку іспанської музики та її популярності у світі неоціненне. Вони стали законодавцями моди всього іспанського, яка відобразилась у творчості багатьох представників інших європейських культур. Природньо, що ці молоді митці, композитори і блискучі виконавці пригортали увагу паризької богемі в особах К. Дебюссі, М. Равеля, К. Сен-Санса, Г. Форе та ін. Результатом постійного творчого взаємного обміну музикантів стали захоплення французами андалузьким і каталонським музичним колоритом, а приїжджими молодими іспанцями – вишуканістю французького композиторського письма.

У числі цих каталонців був і Е. Гранадос. У вирі активного виконавського життя у 1890-х р. музикант чимало виступав із всесвітньо відомим іспанським віолончелістом П. Казальсом, із скрипалями-бельгійцями Е. Ізаї та М. Крікбумом, французом Ж. Тібо. Згодом досвід ансамблевої майстерності у повній мірі відобразився у його камерно-інструментальній спадщині. Поруч із своїми одностудійцями та співвітчизниками митець закладає фундамент розвитку жанру у площині іспанської культури, значно розвинувши його та сприявши справжньому розквіту національного інваріанту.

Вже в молодості композитор створює цікаві зразки жанру у форматі камерно-інструментальних мініатюр, які захоплюють яскравими іспанськими барвами: «Невеликий

романс» для струнного квартету, дві п'єси для віолончелі та фортепіано, «Три прелюдії» для скрипки і фортепіано, Фортепіанний Квінтет ор. 49 (1895 р.) та Фортепіанне тріо ор. 50 (1898 р.). Цікаво зазначити, що звернення до сонатного циклу відбулось лише у цьому жанрі: митець не створив ані симфоній (збереглися тільки ескізи), ані фортепіанних сонат (тут переважають окремі численні мініатюри та цикли мініатюр, а також транскрипції сонат Д. Скарлатті). В цьому контексті можна говорити про зв'язок із традиціями власне через камерно-інструментальну ансамблеву творчість Е. Гранадоса, хоч водночас звернення до класичних форм органічно поєднується з провідною ідеєю та пануючою стилістикою авторського письма. Твори носять яскраво виражену національну основу, вводять слухача і виконавця у світ іспанських мелодій, танців, бурхливих, вулканічних емоцій, вир нестримних почуттів.

Першорядною віртуозністю позначені фортепіанні партії ранніх творів композитора. Вочевидь, в них дається в знаки виконавське амплуа митця. Подекуди відчувається й перевага та незбалансованість між ансамблем інструментів, проте ці моменти можуть бути компенсовані продуманою ансамблевою роботою інтерпретаторів.

Звернення до сонатно-симфонічного циклу в Тріо та Квінтеті поєднуються з яскраво вираженими традиціями німецького романтичного письма, під впливом яких перебував автор. Особливо відчувається схильність до багатоголосного типу викладу матеріалу, притаманного творчості Й. Брамса. Р. Шумана. Також прослідковується і схильність до лейтмотивного тематизму вагнерівського зразку. Гармонічна мова творів Е. Гранадоса є більш традиційною в порівнянні з іншими представниками «Generación de los Maestros», особливо Х. Туріни та М. де Фалья, які стали прихильниками

імпресіоністичного письма. Проте, незважаючи на пріоритети у виборі засобів музичної виразності, автор майстерно поєднує усталені традиції із характерними іспанськими мелодичними зворотами та метро-ритмічними особливостями народних танців, що власне забезпечило оригінальний колорит його музики.

«Тріо» та «Квінтет» були створені композитором в один період, у 1890-і рр. Цілком очевидно, що між творами є чимало зав'язків та спільних ознак на багатьох рівнях. Цікавим у «Тріо» є вирішення автором синтезу різних традицій. Це чотиричастинний цикл із яскраво вираженим тяжінням до класичних традицій (крайні частини – рондо-соната, а дві середні – АВА), в якому тематизм поєднує домінуючий іспанський колорит (каталонський, андалузький) через опору на народні лади, звороти (з заниженим II або ж VII ступенями), метричні (домінуюче *tempo rubato*), ритмічні (синкоповані баси) та фактурні особливості (гітарні переливи у супроводі), багату мелізматику, притаманну народній інструментальній музиці, а також типові для музики XIX ст. романтичну експресію, багату гармонічну мову та елементи барокових традицій письма. Так, наприклад, ліричні епізоди містять типові інтонаційні ознаки «*canción popular*» (народної пісні). Їх яскраві мелодичні звороти сповнені емоційною романтичною експресією та оперті на гітарні ачакатури (прикраса, при якій водночас із головним тоном коротко зачіпали його нижню секунду), притаманні як андалузькому фольклору, так і клавірним сонатам Д. Скарлатті, творчість якого мала великий вплив на митця.

Квінтет написаний у тричастинній формі: Сонатне Allegro, Allegretto quasi Andantino (варіації) та Molto Presto (Рондо). Композитор не цілком витримує канони традиційних форми, а радше модифікує їх відповідно до своїх ідей та

комбінує з ознаками іспанських народних пісенних та танцювальних жанрів.

Багата музична лексика твору значно розширює й романтичний словник новими мелодичними ідеями, що беруть свій початок від фольклорних прообразів. Зокрема, типовими є ідіоми, в яких рух мелодії відбувається через поєднання широкого стрибку на кварту, квінту, або навіть септиму та низхідного посекундового його заповнення. Частими є також унісонні проведення, дублювання мелодії в терцію (рідше – в сексту) почергово різними голосами. При цьому ритм весь час маневрує між тріолями та дуолями (характерно для іспанських пісень) або ж позначений енергетикою пунктирного штриха (типового для народних танців), до того ж густо прикрашений мелізмами. У фортепіанній фактурі часто зустрічаємо акордовий багатоголосний виклад із ознаками індивідуалізації голосів ті почерговою мелодизацією окремих із них. Цей тип викладу близький традиціям німецького романтичного багатоголосся.

Цікавими знахідками автора є своєрідні повільні епізоди в середині швидких частин, які вносять особливу напругу та експресію. Так, наприклад, у розробці першої частини Квінтету Е. Гранадос запроваджує раптову, несподівану зупинку (*Un poco Andante un molto piacere*) у вигляді «зависань» на довгих тривалостях і паузах, сповільнюючи час, ніби оглядаючись назад і сумніваючись, чи вистачить сил і енергії надалі, перепочиваючи перед ще більш волелюбною, аніж експозиція, розробкою. У результаті автору вдається створити неймовірний ефект наростання (за рахунок розділення епізодів) нестримної життєвої енергії, притаманної оптимістичній та життєлюбній іспанській нації.

Врешті, проявились у «Квінтеті» й елементи романтичної віртуозності, особливо у партії фортепіано. Проте

митець не перенасичує загальну фактуру твору. Бравурність яскраво проявляється у цілком виправданих композиційних моментах: кадансах, кульмінаціях, завершеннях певних епізодів або ж цілої частини тощо. Безумовно, виконавцям слід враховувати динамічні можливості кожного з інструментів та знаходити оптимальний баланс звучання ансамблю.

«Тріо» та «Квінтет» є достойними мистецькими полотнами камерної музики Ренасім'єнто. Проникнення у їх колорит та образний світ у поєднанні з майстерною грою може сприяти справді магнетичній енергетиці та вибуховим емоціям. Твори є яскравим прикладом професійної іспанської музики, які у повній мірі розкривають образний світ їх народних першоджерел.

Якщо розглянути композиції належать до раннього періоду творчості митця, де він тільки вперше заявляє про себе як творець та починає прокладати свій власний шлях у музиці, то «Соната для скрипки і фортепіано» (ор. 127) – це зразок зрілого стилю Е. Гранадося. В ній автор значно розширяє музичну мову, демонструє досконале ансамблеве письмо, рівномірно розподіляє змістове навантаження між учасниками, вміло поєднує іспанські фольклорні барви з західноєвропейськими традиціями гармонічного мислення, подекуди захоплюючись і колористичними, імпресіоністичними звукобарвами, також перебуваючи під враженнями популярної на той час музики француза Г. Форє. Композитор знаходить оригінальне вирішення у комбінуванні різних стилістичних кліше, проте неодмінною складовою його авторського письма залишається завжди впізнаваний національний характер музики.

Соната присвячена відомому скрипалю – Ж. Тібо, з яким автор неодноразово її виконував. На це вказує дослідник творчості митця С. Руїс, стверджуючи, що твір датується

приблизно періодом 1908-1910 рр. [11]. У ньому, так само, як і в популярній фортепіанній сюїті «Гойески», створеній у 1911 р., прослідковується поступовий відхід від романтичної гармонічної мови, розширення меж традиційних гармоній, збагачення акордів хроматизмами, додатковими тонами тощо.

Одночастинна (незавершена) Соната є цікавим прикладом розвитку монотематизму. Початкова тема яскраво національна за своєю суттю. Вона модифікується в обох партіях. Автор майстерно завуальовує її щоразу новими ритмічними, фігураційними трансформаціями, хроматичними наповненнями, демонструючи неабияку винахідливість і віртуозність у мистецтві мелодизму. Серед улюблених колористичних ефектів, часто вживаних у Сонаті, слід відзначити збільшений тризвук (та його обернення), який завдяки підвищеному квінтовому тону утворює характерне звучання гармонії, особливу барву.

Численні видозміни однієї теми наближають форму твору до наскрізно-варіаційного типу. Попри наявності всіх основних розділів сонатної форми – експозиції, розробки, репризи – в основі драматургії твору лежить не контрастне співставлення тематизму, а принцип монотематизму. Розвиток музичного матеріалу відбувається завдяки його переосмисленню, оновленню, збагаченню, регармонізації, реоркеструванню, ритмічній варіативності тощо.

У Сонаті в значно більшій мірі, аніж у «Тріо» та «Квінтеті» Е. Гранадосу вдалось досягнути органічної єдності між скрипкою та фортепіано. Якщо у попередніх творах партія фортепіано попри яскраво виражені елементи віртуозного письма все ж частіше виконує роль акомпанементу, то в Сонаті вже не відчувається переваги, чи навпаки, другорядності жодної з партій. Так, зокрема, в кульмінації твору, що припадає на репризу (твір побудований по принципу динамічного,

темпового, фактурного, технічного, емоційного наростання, ускладнення, ущільнення з поступовим розгортанням музичного матеріалу аж до кінця), обидві партії зливаються у рівноправну, бравурну і ефектну демонстрацію всенародного свята, апофеозу радості і життєвої сили.

Майстерно комбінуючи та синтезуючи досягнення різних європейських композиторських шкіл, оперуючи основними принципами романтичної гармонічної мови, переосмислюючи тенденції сучасної йому французької музики та органічно поєднуючи всі ці засади із специфікою іспанського фольклору, Е. Гранадоס апелює до найважливішої ідеї своєї творчості та створює власне іспанські національні зразки камерно-інструментальних ансамблів, які безапеляційно ретранслюють етнічний характер музики та типовий для цього яскравого народу світ образів, емоційних переживань. На основі вивчених та переосмислених фольклорних першоджерел відбувається метаморфоза жанрів у певний типологічний прототип танцю чи пісні, що носять усі характерні зовнішні ознаки конкретного фольклорного аналогу, проте тільки асоціюються з ним, адже автор утримується від використання цитат. Він певною мірою майструє, органічно відтворює найтипівіші жанрові, мелодичні, ритмічні та ладові параметри іспанського фольклору так, що вони складають враження справжніх народних мелодій, не будучи ними по факту. В результаті такого креативного komponування тематизму, музика його творів не викликає сумніву в її національній приналежності, легко впізнавана та стає авторським народним твором. Ці ознаки були і залишились запорукою популярності доробку митця, адже їх яскраво виражений іспанський колорит викликає захоплення, вони є напрочуд образними та живописними, віддзеркалюють життєпис нації.

Камерно-інструментальні ансамблі Е. Гранадоса були незаслужено недооцінені. Вони зрідка публікувались та майже не виконувались на концертній естраді повоєнного періоду. Маєстро не став яскравим новатором чи революціонером у музиці, а розвивав та примножував традиції, стилістичні ідіоми романтиків. Незважаючи на те, що митець реалізував за життя блискучу кар'єру піаніста, на противагу своєму земляку і соратнику І. Альбенісу, він частіше апелює не до «оркестральності» фортепіанного звучання, а до його «клавірної» природи, своєрідним шляхом розвиваючи «нео-скарлатізм» в іспанській музиці та передбачаючи подальший розвиток неокласицизму в ХХ ст. Проте ці аспекти творчості зовсім не применшують значимості їх автора у контексті не тільки іспанської культури, де він був безперечно піонером та дороговказом. Їх вагомість слід оцінювати в площині всієї європейської культури кінця ХІХ–початку ХХ ст. Адже саме завдяки креативній діяльності молодих каталонських митців, в тому числі Е. Гранадоса, неймовірний колорит іспанської музики увійшов до широко музичного побуту, спричинивши справжній прорив у сприйнятті культури цієї країни у світовому масштабі.

Висновки. Творчість Е. Гранадоса закарбована в історію культури Іспанії. Переїнявши патріотичні ідеї свого наставника, ідейного натхненника Ренасім'єнто, Ф. Падреля, цей визначний діяч відобразив широкий пласт мультирегіональної культури рідної країни. Його твори є не просто яскраво національними, вони є цінними джерелами пізнання нації. Не вдаючись до прямого цитування, проте спираючись на типові музичні коди, притаманні тільки іспанській музиці, він створює її антологію. Оперуючи з легкістю всіма традиційними засобами виразності, синтезуючи стильові аспекти французьких та німецьких романтиків, проте

не вдаючись до «штучного» майстрування та не перевантажуючи фактуру творів, митець, насамперед, подає їх національний колорит. При цьому значну увагу він скеровує на інтонаційне та ритмічне оновлення музичної мови, поєднуючи засади романтичної гармонії та зберігаючи «аромат» іспанської музики. У своїй творчості, зокрема і в камерно-інструментальній, Е. Гранадоc відтворює узагальнений образ Іспанії та її народу. Апелюючи до численних регіональних зразків танцю та пісні, в своїх композиціях він акумулює фольклорні традиції різних куточків своєї Батьківщини та зводить їх до єдиних національних архетипів.

Нарешті слід зазначити, що твори цього автора виконують вищу місію митця та культури в цілому, яка є напрочуд актуальною як в площині його часу, так і в умовах сьогодення. Вони покликані інтерпретувати історію культури нації, життєпис народу крізь призму авторського світобачення та індивідуального стилю, проте в контексті збереження типових фольклорних прототипів, музичних символів народу. Сутність національної ідеї творчості Е. Гранадоcа у збереженні та відродженні традицій, єднання їх у часі, формуванні яскраво характерних жанрів та їх національних різновидів з акцентацією на оригінальність, самобутність, яскраво виражену етнічну приналежність задля самоусвідомлення та самовизначення себе, свого народу, своєї країни.

Дослідження не вичерпує усіх питань, пов'язаних із реалізацією ідей Ренасім'єнто у творчості іспанських митців. Проте теоретичні результати розвідки можуть бути корисними та перспективними для подальшого вивчення іспанської камерно-інструментальної музики на теренах українського музикознавства, а її практичні результати стануть у нагоді педагогам, студентам, виконавцям у процесі вивчення та виконання творів зазначеного жанру.

Список використаної літератури:

1. Диняк Т. Висвітлення фортепіанної творчості композиторів Іспанії кін. XIX – поч. XX століть у музикознавстві. Музикознавчий універсум. 2019. Сс. 57-66.
2. Диняк Т. Іспанський фольклор в контексті фортепіанної творчості композиторів періоду Renacimiento. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики освіти. Когнітивне музикознавство: зб. наук. статей. Харків, 2017. Вип. 47. Сс. 180-193.
3. Заєць Н. Жанрово-стильові аспекти фортепіанної творчості І.Альбеніса, Е. Гранадося, М. де Фальї у відтворенні іспанської національної ідеї: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Одеса, 2018. 20 с.
4. Кононенко П. Національна ідея, націоналізм: Київ: Міленіум, 2005. 358 с.
5. Нагайко К. Національна ідея в «Українському відродженні» другої половини XIX ст. (до історії Київської громади). Український історичний збірник. 2015. Вип. 18. Сс. 186-194.
6. Bascuñana C. E. Echoes of the Master: a multi-dimensional mapping of Enrique Granados' pedagogical method and pianistic tradition. Extended abstract of Doctor of Musical Arts thesis. Sydney, 2015. 152 p.
7. Clark W. Enrique Granados: Poet of the Piano. New York: Oxford Univ Pr., 2006. 265 p.
8. Hess C. A. Enrique Granados and Modern Piano Technique. Performance Practice Review. 1993. V. 6, 1. Pp. 89-94.
9. Kent A. Granados's Piano Trio: Harbinger of Masterworks to Come. DIAGONAL: an ibero-american musical review. 2016. 2, 1. Pp. 24-48.

10. Marco T. Spanish Music in the Twentieth Century. Cambridge, Massachusetts. London, England: Harvard University Press, 1993. 107 p.
11. Ruiz S.H. The chamber music of Enrique Granados. Doctor of Musical Arts thesis. Houston: Rice University, 2004. 166 p.
12. Smith E. D. National identity. Penguin Books. 1991. URL: <https://pdfslide.net/documents/a-smith-national-identity.html>.

Gabriella L. ASTALOSH,

Ph.D in Arts,

M. Lysenko Lviv National Music Academy,

Lviv, Ukraine,

e-mail: gabriella.astalosh@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-5539-2713

NATIONAL PARADIGM OF CHAMBER AND INSTRUMENTAL CREATIVITY OF E. GRANADOS

Abstract. The article is dedicated to highlighting the aesthetics of E. Granados creativity. It explores chamber-instrumental heritage of the master in a light of the prevailing trend in Spanish art at the turn of XIX and XX centuries. The purpose of the work is to reveal the concept of E. Granados national idea on the basis of detailed study of author's chamber-instrumental heritage. The following methods were used to reveal the presented issues: historical (study foundations of Spanish composer's school); source studies (examination of existing musicological works on related issues); analytical, structural and logical (covering the chronology of historical aspect of the problem, mastering the specifics of E. Granados style); method of theoretical generalization (for summarizing). As a result of the study of aesthetic paradigm of the

"new Spanish renaissance", it was proved that the creativity of national composer's school artists-founders was projected on preserve and restore traditions, on their unity in time, on formation of characteristic genres and their national varieties with an emphasis on originality, distinctiveness, clearly expressed ethnicity. The chamber-instrumental heritage of E. Granados, which is based on patriotic ideas of the founder of Renacimiento, F. Padrel, is a valuable source of nation knowledge. Without resorting to direct citation, relying on typical codes inherent only to Spanish music, operating with traditional means of expression, combining stylistic aspects of French and German Romanticism, but not resorting to artificial craftsmanship, at the same time presenting a purely national flavor, the artist created a kind of anthology of Spanish folklore in a professional art. The author's works are designed to interpret the cultural history of the nation, its biography through the prism of author's worldview and individual style in the context of preservation of typical folklore archetypes that have become musical symbols of the nation.

Key words: national idea, Spanish musical culture, Renacimiento, chamber-instrumental creativity, E. Granados.

References:

1. Dyniak, T. (2019). Vysvitlennia fortepiannoi tvorchosti kompozytoriv Ispanii kin. XIX – poch. XX stolit u muzykoznavstvi [The coverage of the Spanish composers' piano creativity at the end of XIX – early XX centuries in musicology]. Muzykoznavchyi universum. 57-66 [in Ukrainian].
2. Dyniak, T. (2017). Ispanskyi folklor v konteksti fortepiannoi tvorchosti kompozytoriv periodu Renacimiento [The Spanish folklore in the context of the piano creativity of the Renacimiento's period composers]. Problemy vzaïemodii mystetstva, pedahohiky ta

teorii i praktyky osvity. Kohnityvne muzykoznavstvo: zb. nauk. statei. 47, 180-193 [in Ukrainian].

3. Zaiets, N. (2018). Zhanrovo-stylovi aspekty fortepiannoi tvorchosti I. Albenisa, E. Hranadosa, M. de Fali u vidtvorenni ispanskoi natsionalnoi idei [Genre and style aspects of the piano work of I. Albenis, E. Granados, M. de Falla in the reproduction of the Spanish national idea]. Extended abstract of candidate's thesis. Kyiv [in Ukrainian].

4. Kononenko, P. (2005). Natsionalna ideia, natsionalizm [National idea, nationalism]. Kyiv: Milenium [in Ukrainian].

5. Nahaiko, K. (2015). Natsionalna ideia v "Ukrainskomu vidrodzhenni" druhoi polovyny XX st. (do istorii Kyivskoi hromady) [National idea in "Ukrainian Renaissance" the late XIX century (the history of Kyiv community)]. Ukrainskyi istorychnyi zbirnyk. 18, 186-194 [in Ukrainian].

6. Bascuñana, C. E. (2015). Echoes of the Master: a multi-dimensional mapping of Enrique Granados' pedagogical method and pianistic tradition. Extended abstract of Doctor of Musical Arts thesis. Sydney [in English].

7. Clark, W. (2006). Enrique Granados: Poet of the Piano. New York Oxford Univ Pr. [in English].

8. Hess, C. A. (1993). Enrique Granados and Modern Piano Technique. Performance Practice Review. 6, 1, 89-94 [in English].

9. Kent, A. (2016). Granados's Piano Trio: Harbinger of Masterworks to Come. DIAGONAL: an ibero-american musical review. 2, 1, 24-48 [in English].

10. Marco, T. (1993). Spanish Music in the Twentieth Century. Cambridge, Massachusetts. London, England: Harvard University Press [in English].

11. Ruiz, Sergio H. (2004). The chamber music of Enrique Granados. Doctor of Musical Arts thesis. Houston: Rice University [in English].

12. Smith, E. D. (1991). National identity. Penguin Books. Available at: <https://pdfslide.net/documents/a-smith-national-identity.html> [in English].

DOI: doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.50-67

УДК: 78.087.4(477.87):780.616.41:785.1(045)

Леся Михайлівна МИКУЛАНИНЕЦЬ,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Мукачівський державний університет,

Мукачево, Україна,

e-mail: l.mikulaninets@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-6346-6532

ВІДТВОРЕННЯ БІОГРАФІЇ ЗАКАРПАТТЯ В КОНЦЕРТНІЙ ФАНТАЗІЇ «ASH-ROCK» ДЛЯ ЦИМБАЛА ТА СИМФОНІЧНОГО ОРКЕСТРУ ВІКТОРА ТЕЛИЧКА

Анотація. Мета статті – проаналізувати концертну фантазію «Ash-Rock» В. Теличка, довести, що вона виражає літописні концепти Закарпаття. Методологія публікації опирається на низку підходів: біографічного – пізнаючи життєпис Віктора Федоровича; аналітичного – опановуючи джерела за проблематикою студії; музикознавчого – здійснюючи жанрово-стильовий розбір опусу; культурологічного – висвітлюючи цивілізаційні процеси регіону; історичного – вивчаючи різноманітні виміри існування локусу; системного – цілісно розглядаючи духовні явища краю; теоретичного узагальнення – підводячи підсумки роботи. Вперше у національній гуманітаристиці осмислено твір «Ash-Rock» В. Теличка, обґрунтовано: представлений мистецький зразок імплементує хроніку області. Проведене дослідження констатує серйозний потенціал жанру «біографія». Він відбиває не тільки творчість окремої особистості, але, апелюючи значним комплексом усіляких напрацювань, цивілізаційних кодів, втілює багатство форм побутування локусу. Літопис

регіону – феномен, який архітектонічно відображає ментальні, смислові, світоглядні риси певної території, збережені, пронесенні крізь віки різні історичні, соціальні події. Для Закарпаття знаковими категоріями є: поліетнічність, етнокультурність, релігійність, патріархальність, експресивність, діалогічність, бережливе ставлення до природи, відкритість інноваціям тощо. В. Теличко – визначний діяч української академічної музики. Надбання майстра яскраво віддзеркалює вітчизняні, регіональні ознаки, вкорінені в народні традиції, синтезовані з ґрунтовними професійними знаннями. Вагоме місце креативної спадщини метра відіграє концертна фантазія «ASH-ROCK» для цимбал та симфонічного оркестру. Опус відтворює масштабну образну, змістову палітру онтології області, фокусує соціокультурне, історичне буття, демонструє сукупність парадигмальних дискурсів, симультанно ретранслює хроніки краю.

Ключові слова: біографія, регіон, концертна фантазія «Ash-Rock», Закарпаття, Віктор Теличко, музичне мистецтво.

Вступ. Національна гуманітаристика стрімко еволюціонує, з'являється велика кількість наукових течій, які виражають вагомі постулати ХХІ ст. Нині одним із найбільш розвинених напрямів є біографічний, оскільки здатний висвітлити не тільки літопис окремої людини, але й хронотоп існування міста, локусу, країни.

Українська духовність – виняткова, її багатогранність визначається регіональними культурами, що разом складають особливий духовний ландшафт. Він представляє єдність етнічних (фольклорних), релігійно-філософських, професійних та інших традицій, етико-естетичних принципів, світоглядних засад; зберігає пам'ять про минуле; через видатних представників, генерує інноваційні ідеї, поширює розмаїті

тексти, коди, символи, змісти й т.д. Саме тому область можна тлумачити повноцінним «персонажем» історії, спроможним позначити цивілізаційні події.

Постановка проблеми. Епоха постмодернізму зняла межі між суб'єктом і об'єктом, надала особистісні риси будь-якому явищу. Вказані процеси сприяли переосмисленню досвіду homo sapiens загалом, напрацювань різноманітних сфер, зокрема. Вітчизняне мистецтвознавство пильну увагу зосередило на осяганні здобутків окремих регіонів. За короткий період (кінець ХХ – початок ХХІ ст.) певною мірою проаналізовані майже всі локуси нашої держави. Проте стрімкий прогрес, часовий поступ вимагають подальшого опанування культури областей із урахуванням наукових тенденцій, суспільних запитів. Актуальна потреба побудови територіальних життєписів, які б залучили до дослідницького дискурсу комплекс гуманітарних досягнень. Важливо формувати хроніки краю крізь призму індивідуально-творчого переживання його інтерпретатора (вченого, оповідача). Такий ракурс допомагає персоналізації предмету студіювання, додає більшої об'єктивності.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Біографічні розвідки займають центральне місце сучасних культурології, етнології, історії, педагогіки та ін. дисциплін. Музикознавці висвітлюють провідні віхи діяльності знакових метрів (В. Бондарчук, Т. Гусарчук, М. Жишкович, Г. Карась, Л. Кияновська та ін.), вивчають їх вплив на соціокультурні плин України, її регіонів, міст (С. Бойко, О. Литвин, Л. Микуланинець, Н. Наumenко, Л. Сеник та ін.), характеризують опуси композиторів, оглядаючи бутійні перебіги (Г. Асталощ, О. Гедзь, Я. Горак, Н. Кобрин, Т. Росул та ін.). Затребуваними є праці, де виявляється неповторність територіальних явищ у контексті практики митців

(В. Витвицький, І. Глібовицький, В. Даценко, С. Олійник, В. Теличко та ін.). Закарпатські автори реалізують свої пошуки в руслі національних тенденцій, їх роботи розкривають зазначені квестії (О. Глуханич, Г. Данканич, В. Мадяр-Новак, Л. Мокану, Ю. Тетерюк-Кінч та ін.). Попри представлені надбання гуманітаристики, існують лакуни, пов'язані з пізнанням хронік краю через розгляд життєтворчості майстрів.

Мета статті – проаналізувати концертну фантазію «Ash-Rock» В. Теличка, довести, що вона виражає літописні концепти Закарпаття.

Виклад основного матеріалу. Унікальна область України – Закарпатська. Вона має своєрідну історію (була під владою різних політичних утворень: Австро-Угорщини, Чехословаччини, Угорщини, Радянського Союзу), духовність (синтезує угорські, словацькі, румунські, ромські, німецькі та ін. етнічні досягнення, професійні мистецькі засади, регіональні чинники). Вказані ознаки виявили самотність краю, означили провідні категорії: поліетнічність, етнокультурність, релігійність, експресивність, бережливе ставлення до минулого, захват перед красою природи, плекання традицій, патріархальний сімейний уклад, разом з тим відкритість світу, інноваціям тощо.

Локус досліджується багатьма дисциплінами (археологія, географія, педагогіка та ін.), які, оперуючи власною методологією, осягають його здобутки. Мистецтвознавство пояснює цивілізаційні рухи, передусім, інтерпретуючи композиції, студіюючи онтологію діячів, виявляючи зміст соціокультурних процесів. Зважаючи на розвиток біографістики, що стала вагомим напрямом вказаної науки, вважаємо обґрунтованим висунути гіпотезу про можливість формувати літопис конкретного краю. Звичайно, є своя специфіка вивчення, транслювання отриманих результатів.

Конструюючи бутійних опис області, недостатньо тільки ретроспективно відтворити факти, події, персоналії (цим займається історія). Будуючи хроніки, за нашим переконанням, доречно виокремити домінуючі концепти, символи, ментальні риси, світоглядні підвалини, характерні архетипи. Ці базові моменти – основа тлумачення духовного коду, парадигмальних аспектів, оскільки вони незмінно проходять через всі епохи, визначають колорит регіону.

Здобуття Україною незалежності активізувало вчених тлумачити багатогранні виміри музичного життя Закарпаття. Вчені плідно студіюють етап професіоналізації галузі. Це підтверджує ряд захищених кандидатських дисертацій (Г. Данканич, В. Мадяр-Новак, Л. Микуланинець, Т. Росул та ін.), численні фахові публікації (Л. Бучок, В. Габорець, О. Глуханич, Л. Мокану, В. Теличко та ін.). Перспективним і поки, мало вивченим сегментом залишається композиторська творчість. Її фахове становлення відбулося у другій половині ХХ ст., пов'язане з іменами Д. Задора, І. Мартона. Наступна хвиля розвитку припадає на 1990-ті роки, коли організувався регіональний осередок НСКУ. Її очільник – знаковий метр області Віктор Теличко. Його доробок представлений жанровою різноманітністю, креативним універсалізмом. Маєстро, будучи вкоріненим до високої національної, західноєвропейської академічної традиції, одночасно реалізовує ментальні, світоглядні положення культури локусу.

Етапним опусом спадщини Віктора Федоровича – концертна фантазія «ASH-ROCK» («Аш-рок») для цимбал та симфонічного оркестру (2018 р.). Її перша редакція датується 2014 р., (склад виконавців – камерний оркестр й цимбали). Проте масштабність задуму, концентрат ідей, музичних тем, темброва щедрість потребували розширення кількості

учасників, наслідок – концептуалізації замислу, більша яскравість, емоційність, ефектність звучання.

Назва твору – вагома частина програми, авторська ідентифікація змісту, своєрідна інтенція, що дає поштовх розгортанню мистецької оповіді. Смислові коди проявляються багаторівнево. Монограма ASHR (ноти «ля», «мі бемоль», «сі бемоль», «ре») – початковий мотив вступу сольюючого інструменту, малює фантасмагоричний образ. Разом із тим, слово «рокаш» утворюється від переставляння частин заголовку (маестро використовує прийом постмодерністського забавляння, відкриваючи додаткові значення, одночасно вказує на причетність прогресивним академічним напрямом), перекладається з закарпатського діалекту «всі разом». Тобто тут вбачаємо певний заклик гуртуватися мешканцям краю навколо власної автентичності, душевного складу (Закарпаттю властиві доброзичливість, вміння приймати людину будь-якого етносу, релігії, головне – порядність, чесність). Ще однією алюзією, що спровокувала активність майстра, стала діяльність відомого регіонального гурту «Rock-H». Його фрондменом є Віктор Янцо – перший учень В. Теличка з композиції. Також Віктор Федорович зазначав: сильним враженням юначих років стало прослуховування симфонії №4 І. Калниньша. Метра вразив своєрідний синтез естрадних, академічних засад, свіжість звучання, доступність сприйняття. Трансформовані ремінісценції цього досвіду послуговували імпульсом народження п'єси, хоча прямих паралелей не прослідковується. Симбіоз різних думок, впливів, переживань збудили до життя «ASH-ROCK».

Інструментальний виклад твору поєднує професійний і народний способи інтерпретування. У ньому ретроспектива виконавства краю (від фольклорного награвання до професійного). Надання цимбалам сольюючої ролі закономірне,

оскільки вони традиційні учасники ансамблю троїстих музик, володіють великими технічними можливостями, яскравим тембром (усталена семантика карпатського колориту). Сакраментальність цимбальної гри області увібрали словацькі, угорські та ромські звичаї, етнокультурна складова проявлена повною мірою (основна категорією локусу). Навіть тембровий окрас опусу віддзеркалює винятковість становлення, побутування існування краю. Побудова взаємовідносин між учасниками дійства характеризується діалогічністю, рівноправністю. Таким чином, проявляється ментальна прикмета суспільного укладу Закарпаття – окрема людина осмислюється членом громади, який увиразнює багатогранність буттєвих поглядів. Колектив не подавлює унікальність індивідуума. Вміння чути, солідаризувати кожну персону – вагома ознака особистісних взаємин жителів території.

Означення жанру «фантазія» ілюструє декілька параметрів: по-перше, принципи автентичного виконавства, де спонтанність, вигадливість визначальні; по-друге, невимушене розгортання матеріалу, домінування вільно трактованої одностайності властиві композиціям XX – XXI ст. (її рамки можуть вміщати риси інших форм, наприклад, тричастинності, як в аналізованому творі); по-третє, етимологія вказаного терміну апелює поняттям «незалежність». Воля – світоглядна особливість мешканців краю. Протягом історичного розвитку, будучи під політичною владою різних держав, власним єством вони залишалися нескореними.

Починається твір вступом, що має два невеликі розділи. Спочатку цимбали мовлять епіграф (ASHR), його тлом є тремоло струнних. Неквапливо, імпровізаційно розгортається оповідна тема, яка охоплює майже всі регістри (складається враження простягання перед поглядом реципієнта плину років).

Проведення завершується дисонансними акордами, що нагадують церковні дзвони. Варто відмітити, Закарпаття – надзвичайно набожний регіон. Філософ Ф. Потушняк зазначав: «Дійсне релігійне почуття – повага і любов, «упованіє» до вищого відіграє у нашого народу велику роль. Коли в молодості наш чоловік (людина) не звертає на це уваги, то з часом він все-таки приходить до свого очищення, у ньому проявляється жива віра, стремління до невідомого, вищої правди, відради і т.д.» [8, с. 86]. Наслідування дзвонів символізує вагомий концепт, виражає онтологію краю.

Далі приєднується низький регістр, розповідь продовжують струнні інструменти. Їх мелодика постилається досить обмежено (октава), ритміка синкопована (виразник імпульсивного характеру особистості локусу). Після чого довгі ноти стають тлом звучання трелі всього оркестру, відбувається концентрація енергії, яка стане важелем поступу наступної частини.

Образна палітра зачину дуже багата. Перший фрагмент через «тремтіння» імітує творення світу (народження області), воно фіксується ударами дзвону; другий – наче з глибини віків долітає голос Господа, пращурів. Таким чином, вступ можна експлікувати початком біографії регіону, формуванням його ментальності. Останній притаманна побожність, благоговіння перед власним родом, красою космосу тощо.

Основний розділ фантазії розпочинається зі значним пришвидшенням руху. Струнні виграють супровід, що відтворює перпетуум мобіле (природня вічна динаміка, фундамент цільності, гармонії буття). Ця тема розгортатиметься протягом всього подальшого звучання п'єси, вона дає поштовх розвитку провідної думки опусу. У європейському мистецтві, особливо XIX ст., вказаний феномен демонструє відхід від пантеїзму до урбанізму. Проте в контексті

культури Закарпаття тут дещо інші смисли. Вагома особливість локусу – сільська домінанта (дається взнаки консервативна патріархальна свідомість), селища є центром розгортання цивілізаційних процесів (для ХХІ ст. ця закономірність актуальна). Тому безкінечний плин визначає інтенсивність духовного поступу, а не технічного прогресу.

Дослідниця Т. Борисенко інтерпретує перпетуум мобіле: «Символ безперервного руху, який втілюється як звукообраз у музичному творі (або його частині) і виявляється на синтаксичному та композиційному рівнях організації музичного матеріалу. А саме: рух однакових дрібних тривалостей у мелодії або акомпанементі, монотематизм як формотворчий принцип, остинатність, підпорядкованість безперервному наскрізному темпу» [1, с. 9]. У аспекті нашої концепції ми тлумачимо його двигуном, що рухає історію, це той пульсуючий центр, звідки бере енергію homo sapiens для поступу загалом, й онтологія області, зокрема.

Генеральна тема композиції – авторська коломийка. Вона мелодичними, ритмічними контурами наслідує народну (будова 4+4+2+2+2/2). Зазначений жанр володіє афористичністю (короткий опис окреслює вагомі концепти людського існування), оскільки синтезує ментальні, культурні нашарування різних епох, експлікує ключові квестії етнічного, родинного, політичного та ін. побутування, довершує багатоманітні характеристики Закарпаття. Н. Мельник переконує: «суспільно-побутові коломийки відображають еволюцію в уявленнях про ідеальне, гармонійне, героїчне, трагічне, свідчать про переосмислення традиційної ролі особистості в суспільстві, трансформацію архетипів долі та волі» [5, с. 210]. Отже вказана співанка має змістову універсальність, мобільність, відкритість інноваціям, одночасно фіксує усталені регіональні категорії. Звернення до

коломийки показує глибинне осягнення В. Теличком специфіки краю, суб'єктивне транслювання фольклорних ознак регіону, виражає розуміння психології, філософії гуцулів, вміння лаконічно, досконалою мистецькою формою віддзеркалити їх історію.

Протягом розгортання фантазії її канва збагачується різноманітними вставками: варіативне проведення коломийки, насичене хроматичними тонами (уособлює нетемпероване автентичне голосіння); поспівки флейти, кларнета – імітують сопілкове награвання вівчаря; остінатні квінти скрипок – показують народне музикування; репетиції трубою звуку «сі» – асоціація з тривожним закликком трембіти. Калейдоскоп мотивів змінює один одного, створює ефект огляду масивного художнього полотна, або кадрів фільму, що демонструють безкрайність природи, вир життя. Компоненти твору – самодостатні, промовисті, а їх симбіоз дає відчуття безкрайності бутійного простору Закарпаття.

Віктор Федорович використовує прийом «скріплюючого ланцюга» між розділами оповіді, що досягається повторенням значущих ідей. Цей засіб фіксує увагу реципієнта на ментальності локусу, з'єднує минуле, теперішнє майбутнє, створює позачасовий континуум, виходить за тісні рамки реальності. Така мистецька імплементація біографії краю сприяє утвердженню регіонального колориту, національної культурної ідентичності. Паралельно ми почерпаємо інформацію про майстра. Для нього цінна історична пам'ять, генетична, світоглядна вкоріненість до духовності краю.

Другий розділ опусу переводить нас в a-moll (основна тональність – g-moll). Народна музика рясніє модуляціями другого ступеня ладу. Такий хід відіграє змістову, драматургічну роль, вказує на глибинну причетність В. Теличка фольклорній традиції. Виразна партія цимбал, що розширює

обриси коломийки, насичує імпровізаційністю, ритмічною гостротою. Центр фантазії – каденція соліста, вона знаходиться у точці золотого перетину, між першою і третьою «главами» форми. Її смислотворча функція – концентрувати ключовий момент драматургії. Колективний початок змінює самотній голос інструменту, який символізує декілька узагальнюючих образів: окремої персони (громадяни, мислителя, майстра й т.д.), природи (гори, вітер, буря, злива й т.п.), ментальності краю (свобода, стихійність, імпульсивність, експресія тощо). Добувається ефект охоплення широкого регістрового діапазону (домінує високий), ритмічною гнучкістю, спонтанним способом викладу звукової лінії, віртуозністю партії цимбаліста. Протягом звучання епізоду відбувається накопичення енергії, що, мов бурхлива гірська річка, прориває дамбу, позначає початок репризи.

Посилює настрої експозиції третій розділ. В. Теличко починає думку новою темою. З. Василенко в фундаментальній праці «Закарпатські народні пісні» визначає найпопулярнішою композицією. Вчена зазначає: «на цю мелодію можна співати всі коломийківські тексти і тому її метроритмічна структура може вважатися до деякої міри еталоном для визначення належності то того чи іншого тексту до коломийкового розміру» [4, с. 11]. Тобто це певний фольклорний архетип, здатний відобразити величезний семантичний ряд біографії регіону. Адже спектр слів, що протягом віків транслюється через означену музичну формулу, втілює майже всі аспекти онтології краю.

Після двох проведень співанки (останнє октавою вище, ніби з високого схилу гори заспівує вівчар), звучить аркан – чоловічий сильний, вольовий танець. Він має магічну (навіть священну) функції, символізує нескореність, свободу, братерство, мужність. Його специфіка – швидке виконання,

причому танцюристи перебувають у замкненому колі, тримаючи топірці. Ідея кола (знак центрizmu) пронизує архаїчну символіку слов'ян. Мистецький вимір виявляє цю ідею наступним чином: майстер, конструюючи художній зразок, постає уявним осередком концепції (тобто не відсторонений оповідач, між ним і опусом немає внутрішнього бар'єру). Цей стан передається слухачу фантазії, який відчуває себе фокусом цивілізаційних перепитій, вільним від земних переживань. Долаючи обмеженість кола (фрагмент аркану короткий), метр показує відкритість локусу оновленню, еволюції.

Підхід до генеральної кульмінації починається розгортанням основної теми першого розділу, проте вона отримує тембрально насиченіше звучання. Збільшується роль мідних духових інструментів, віртуознішає партія цимбал. Поступово колористичне, динамічне, фактурне наростання спричиняє апофеоз фантазії. Коломийка лунає tutti оркестру, посилюється вигуками виконавцями тексту: «Гей, гей я дана дана, гой я, гей я дана». Вербальні вставки нарощують емоційне піднесення, виражають захват життям, природою, красою людського ества. «Гойкання» (покрикування, голосне говоріння) артистів відображає експресивний темперамент закарпатців, показує причетність Віктора Федоровича постмодерністській естетиці. Останній характерно використання прийомів просторовості, музичного театру. Їх мета – візуалізація, посилення образності. Завершується п'єса утвердженням ідеї безупинного руху буття, щастя й т.п.

Аналіз концертної фантазії ASH-ROCK для цимбал та симфонічного оркестру В. Теличко уможливорює стверджувати, що композиція – визначне явище сучасного національного мистецького простору, поєднує традиції української композиторської школи (неофольклоризму), регіональних

художніх засад. Змістова палітра опусу виявляє понятійні виміри краю, які розкривають життєпис області.

Висновки. Проведене дослідження констатує серйозний потенціал жанру біографія. Він відбиває не тільки творчість окремої особистості, але, апелюючи значним комплексом усіляких напрацювань, цивілізаційних кодів, втілює багатство форм побутування локусу. Літопис регіону – феномен, який архітектонічно відображає ментальні, смислові, світоглядні риси певної території, збережені, пронесенні крізь віки різні історичні, соціальні події. Для Закарпаття знаковими категоріями є: поліетнічність, етнокультурність, релігійність, патріархальність, експресивність, діалогічність, бережливе ставлення до природи, відкритість інноваціям тощо.

В. Теличко – визначний діяч української академічної музики. Надбання майстра яскраво віддзеркалює вітчизняні, регіональні ознаки, оскільки вкорінені в народні традиції, синтезовані з ґрунтовними професійними знаннями. Вагоме місце креативної спадщини метра відіграє концертна фантазія «ASH-ROCK» для цимбал та симфонічного оркестру. Опус відтворює масштабну образну, змістову палітру онтології області, фокусує соціокультурне, історичне буття, демонструє сукупність парадигмальних дискурсів, симультанно ретранслює хроніки краю.

Проведений аналіз відкриває можливості подальшого студіювання проблеми імплементації біографії локусів України через осягнення знакових здобутків її митців. Перспективним видається вивчення напрацювань закарпатських музикантів у контексті висвітлення впливу на формування наративу про культуру краю.

Список використаної літератури:

1. Борисенко Т. Художній образ перпетуум мобіле в європейській музиці XIX – першої половини XX століття: автореф. дис. ...канд. мистецтв. Суми, 2020. 23 с.
2. Бучок Л. «Дитячий альбом» Віктора Теличка як зразок сучасного інтонаційного образу світу. Проблеми взаємодії мистецтва, педагогіки та теорії і практики. 2018. Вип.49. Сс. 70-84.
3. Данилець В. Стилізація гуцульського фольклору в українській музиці кінця XIX – початку XXI століття: композиторський і виконавський аспекти : дис. ... канд. мистецтвознав. Харків, 2021. 220 с.
4. Закарпатські народні пісні. Упоряд., передм. та прим. З.І. Василенко. Київ: Видавництво Академії наук УРСР, 1962. 372 с.
5. Мельник Н. Соціально-побутова коломийка: традиційне осмислення суспільної дійсності. Філологічні студії. 2014. Вип.10. Сс.204-210.
6. Микуланинець Л. Етнокультурні виміри становлення та розвитку професійного музичного мистецтва Закарпаття другої половини XX століття. Ужгород: Карпати, 2012. 212 с.
7. Микуланинець Л. Імплементация музичного портрета в камерній симфонії «Ремінісценції» Віктора Теличка. Актуальні питання гуманітарних наук: міжвузівський збірник наукових праць молодих вчених Дрогобицького державного педагогічного університету імені Івана Франка. 2021. Вип. 39. Т. 2. Сс. 53-58.
8. Потушняк Ф. Я і безконечність (Нариси історії філософії Закарпаття: монографія. Ужгород: Гражда, 2003. Сс. 75-89.
9. Теличко В. «ASH_ROCK» для цимбал та симфонічного оркестру. Ксерокопія рукопису. 22 с.

10. Росул Т. Інтоніційний образ малої Батьківщини у камерній симфонії «Ремінісценції» В. Теличка. Мистецтвознавчі записки: зб. наук. праць. 2021. Вип. 39. Сс. 130-134.
11. Росул Т. Стильова парадигма закарпатської композиторської школи. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2022. № 1. Сс. 164-169.

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 REFLECTION OF ZAKARPATTIA'S
BIOGRAPHY IN "ASH-ROCK" CONCERT FANTASY FOR
CYMBALS AND SYMPHONY ORCHESTRA BY VIKTOR
TELYCHKO**

Abstract. The objective of the article is to analyze "Ash-Rock" concert fantasy by Viktor Telychko and to confirm its defining the chronicle concepts of Zakarpattia. The methodology of the publication is supported by a number of approaches: biographic – by the grasp of Viktor Fedorovych's biography; analytical – by studying the references in accordance with the problematic field of the issue; music studies – by accomplishing the genre and style analysis of the opus; culture studies – by revealing civilization processes of the region; historical – by learning various dimensions of the locus existence; systemic – by comprehensive review of regional spiritual phenomena; theoretical generalization – by summarizing the research results. For the first time ever in national

humanitarian studies the artwork of “Ash-Rock” by Viktor Telychko was interpreted and the following issue was justified: the artistic pattern under consideration does implement the chronicles of the region. The research confirms the serious potential of biography. It reflects not only creativity of each individual but also embodies the variety of locus existing modes by means of the significant complex of various studies and civilization codes appeal. The regional chronicle is a phenomenon reflecting architectonically the mental, sense, world outlook features of a certain territory, as well as the preserved and taken through centuries various historical and social events. For Zakarpattia, the remarkable categories are as follows: poly-ethnic nature; ethnic and cultural focus; religion; patriarchal nature; expressiveness; dialogue; careful attitude to the nature; being open to innovation, etc. Viktor Telychko is a significant representative of Ukrainian academic music. The master’s achievements reflect vividly the national and regional features as they are related to folk traditions in their synthesis with profound professional knowledge. The significant role in the master’s creativity heritage refers to “Ash-Rock” concert fantasy for cymbals and symphony orchestra. The opus reproduces the spacious image-bearing, content range of the oblast’s ontology and focuses on socio-cultural, historical existence, as well as demonstrates the unity of paradigmatic discourses and broadcasts the regional chronicles simultaneously.

Key words: biography; region; Ash-Rock concert fantasy; Zakarpattia; Viktor Telychko; music art.

References:

1. Borisenko, T. (2020). Khudozhnij obraz perpetuum mobile v jevropejskij muzyci XIX – pershoji polovyny XX stolittja [Artistic Image of Perpetuum Mobile in European Music of the 19th – First

Half of the 20th Century]. Abstract of candidate's degree. Sumy [in Ukrainian].

2. Buchok, L. (2018). "Dytjachyj aljbom" Viktora Telychka jak zrazok suchasnogho intonacijnogho obrazu svitu ["Children's album" by Viktor Telychko as a pattern of the world's contemporary intonation image]. Problemy vzajemodiji mystectva, pedaghoghiky ta teoriji i praktyky, 49, 70-84 [in Ukrainian].

3. Danylecj, V. (2021). Stylizacija ghuculjsjkogho foljkloru v ukrajinsjkij muzyci kincja XIX – pochatku XXI stolittja: kompozytorsjkij i vykonavsjkij aspekty [Hutsul folklore stylization in the Ukrainian music of the late XIX – early XXI centuries: the composer's and performing aspects]. Candidate's Thesis. Kharkiv [in Ukrainian].

4. Vasylenko, Z.I ed. (1962). Zakarpatsjki narodni pisni [Zakarpattia's folk songs]. Kyiv: Ukrainian SSR Science Academy publisher [in Ukrainian].

5. Melnyk, N. (2014). Socialjno-pobutova kolomyjka: tradycijne osmyslennja suspiljnoji dijsnosti [Social and domestic kolomyika: traditional consideration of social reality]. Filologichni studiji, 10, 204-210 [in Ukrainian].

6. Mykulaninets, L. (2012). Etnokuljturni vymiry stanovlennja ta rozvytku profesijnogho muzychnogho mystectva Zakarpattja drughoji polovyny XX stolittja [Ethnocultural dimensions of formation and development of Transcarpathia professional musical art in the second half of the XX century]. Uzhgorod: Karpaty [in Ukrainian].

7. Mykulaninets, L. (2021). Implementacija muzychnogho portreta v kamernij symfoniji "Reminiscenciji" Viktora Telychka [Implementation of musical portrait in "Reminiscence" chamber symphony by Victor Telychko]. Aktualjni pytannja ghumanitarnykh nauk: mizhvuzivsjkij zbirnyk naukovykh pracj molodykh vchenykh

Droghobycjkogho derzhavnogho pedaghoghichnogho universytetu imeni Ivana Franka. 39(2), 53-58 [in Ukrainian].

8. Potushnjak, F. (2003) Ja i bezkonechnistj (Narysy istoriji filosofiji Zakarpattja: monohrafija [Me and infinity (historical sketches of Zakarpattia's philosophy: monograph]. Uzhghorod: Ghrazhda [in Ukrainian].

9. Telychko, V. “ASH_РОCK” dlja cymbal ta symfonichnogho orkestru [“ASH_РОCK”. For cymbals and symphony orchestra]. Photocopy of the manuscript [in Ukrainian].

10. Rosul T. (2021). «Intonacijnyj obraz maloji Batjkivshhyny u kamernij symfoniji “Reminiscenciji” V. Telychka» [Intonation image of the home area in “Reminiscences” chamber symphony by V. Telychko]. Mystetstvoznachy zapysky. 39, 130-134 [in Ukrainian].

11. Rosul, T. (2022). Styljova paradyghma zakarpatsjkoji kompozytorsjkoji shkoly [Style paradigm of the Transcarpathian composer school]. National Academy of Culture and Arts Management Herald. 1, 164-169 [in Ukrainian].

DOI: doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.68-81

УДК: 781.22 (68):78.01

Євген Володимирович КУРИШЕВ,
кандидат педагогічних наук, доцент,
Київський університет імені Бориса Грінченка,
Київ Україна,
e-mail: y.kuryshev@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-0836-0735

ЗОБРАЖАЛЬНІ МОЖЛИВОСТІ ФОРТЕПІАНО В КОНТЕКСТІ ЗВУКОВИСОТНОСТІ ТА ДИНАМІКИ

Анотація. Метою даної роботи є аналіз зображальних можливостей фортепіано крізь призму специфічних складових музичної матерії. Акцентовано властивості звуку як основного концепту створення композиції, а саме поняття звуковисотності та динаміки. Було проаналізовано відповідні наукові джерела за тематикою роботи, що дозволило визначити основні проблеми, що потребують вивчення, а саме особливості звуку як носія емоційного концепту, зміст якого розкривається відповідно до його специфічних складових. У статті розглянуто, що музичний матеріал утворює закодовану реальність шляхом моделювання емоційних предметно-ситуативних компонентів. При цьому звук через свою практичну реалізацію передає певну інформацію, яка забезпечує систему існування музичного твору в межах конкретної епохи та не може бути без конкретного змістово-зображального колориту. Відповідно до теми та проблематики дослідження було проаналізовано наукові трактування щодо властивостей фортепіанного звуку, динаміки та звуковисотності, а також вивчено результати експерименту щодо реакції індивідууму на музичний матеріал (експеримент

С. Каменецького, С. Трегуба, Д. Хіла). Встановлено, що звукові патерни (зразки, форми) залежно від свого динамічного розвитку, а також звуковисотної характеристики та її викладення, залежно від музичної фрази, є демонстрацією експресивного стану людини відповідно до її життєвого досвіду. З'ясовано, що зображальні можливості фортепіано ґрунтуються на поєднанні змінних та постійних складових. Визначено, що динаміка твору є більш залежною від інтерпретатора, носить більш суб'єктивний характер і постає другоряднішою як звукозображальний принцип, відповідно, звуковисотність є зафіксованою композитором, вирішальною для створення загальної картини буття музичного твору та дозволяє більше впливати на емоційний стан реципієнта-слухача.

Ключові слова: звук, звуковисотність, динаміка, фортепіано, емоційність, звукозображальність, семантичне поле.

Вступ. Відображення буття людини у мистецтві, як екзистенційних основ сприйняття його світом і навпаки, світ, як уявлення людини, через мистецтво є пріоритетним науковим вектором більшості мистецтвознавчих досліджень як минулого, так й сьогоденного часу. Музика постає як мистецтво, яке здатне формувати якісно новий рівень формування емоції у часовому контексті її сприйняття. При цьому здатність модифікувати ген емоції закладено у самій фізиці виникнення звукового явища, одиниці звуку, з яких, власне, і складається музична композиція. Музична емоція, подібно до життєвої, виникає як відгомін вже пережитого досвіду, вражень від реального або вигаданого світу, його впливу на людину, створює свою модель світу чи його складової, як емоційну картинку його сутності. Тобто виникає певний симбіоз

композиторського бачення, що закладено у творі, та людського – виконавця та реципієнта. Така ситуація створює потребу потенційного існування елемента, що здатне поєднати всіх трьох учасників в їх емоційному консенсусі.

Постановка проблеми. Музичне мистецтво ХХІ ст., поступово охоплюючи всі можливі складові своєї реалізації, іманентно тяжіє до окремих компонентів свого існування, таких, які є незмінно-важливими для формування образного змісту твору. До них можна віднести такі якості, що відбивають характерні риси будь-якого звуку: тривалість, звуковисотність, силу удару (динаміку), тощо. Саме консолідація звуків створює той світ, який є втіленням «Логосу звукового образу буття», за Н. Рябухою. Варто зазначити, що саме в сучасному мистецтві можна спостерігати поступовий відхід від масштабності та глобалізму до локальних явищ у вигляді окремих одиниць, які й створюють таке звукове полотно, яке, за К. К. Ф. Краузе, можна трактувати як «музика – звукожиття», тобто звукове, емоційне відображення людини. З цього походить, що концепт звукового образу світу через семантику музичного твору розкриває особливість індивідуальної особистості та її свідомості у конкретному культурно-історичному просторі. Тобто звукова палітра музичного мистецтва утворює портрет епохи з її емоційним навантаженням, яке потім додаткового збагачується емоціями свого історичного континууму. Музичний матеріал утворює закодовану реальність, моделює емоційні предметно-ситуативні компоненти. У кожній конкретній музичній культурі одні виразні можливості музичного тексту підкреслюються і посилюються, інші залишаються нереалізованими. Відбувається відбір музичних засобів і вибудовується система, де закріплюються як об'єктивні певній культурі та історичному періоду звукові реалії. Водночас у музиці можна виокремити феномени, які

мають специфічний перелік виразних і образотворчих можливостей, тобто створюють умовне семантичне поле, де існує певний знак, який має перелік характерних йому властивостей, які з одного боку, трансформуються, з іншого є незмінними як характеристика цього знаку. Таким знаком, що існує повз часом й лишається, – є звук, саме він наділяється значенням емоціогенного сегмента музичного світобуття. Отже, зазначене дозволяє регламентувати проблему щодо визначення особливостей звуку як носія емоційного концепту, зміст якого розкривається відповідно до його специфічних складових.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Цікаво, що емоційна концептуальність музичного матеріалу розглядалась насамперед із позицій фразоутворення чи інтервальної специфіки. Справедливим буде вказати, що найяскравішим на сьогодні аналізом музичного матеріалу з позицій його емоційного втілення лишається книга Альберта Швейцера «Йоган Себастьян Бах», яка буквально розкладає музичну тканину бахівських творів на дрібні інтервали та мотиви й надає їм емоційного контексту відповідно до біблійського змісту. Можна зазначити, що попередні дослідження вивчали розпізнавання емоцій у музиці (Г. Власова, Н. Герман, Л. Кобелева, В. Панченко, І. Рожко, Б. Теплов, Джей Чу), зверталися до мелодії (Л. Белквіль, І. Глебов, Ф. Томсон), гармонії (В. Жмурщук, С. Шнейдер) тощо. Окремо варто наголосити на роботах Л. Виготського, що присвячені емоційності як іманентної складової музичної думки, а також роботам Т. Строгаль та Н. Рябової. Цікаво, що вивчення звуку реалізовано, переважно, з технічних позицій (Н. Белявіна, В. Дьяченко). Про його значення як світового концепту свідчать роботи Т. Каблової, А. Колашнікової, Н. Рябухи. Відповідно до звучання, з усіх досліджень можна виділити, що інструменти

сімейства труб звучать переважно сумно, маримби і ксилофона відносно щасливіші, а арфи та гітари з натхненням невизначенності (за Джей Чу, В. Жмурщук, Ф. Томсоном). При цьому на сьогодні невизначено робот, що присвячені вивченню емоційності звуку фортепіано з позицій звуковисотності та динаміки у контексті звукозображальності. Виходячи з цього, стає важливою низка цікавих запитань щодо емоційної зображальної характеристики звуку, тенденції посилювати емоційний вплив зі збільшенням висоти звуку, а також виокремлюється потреба дослідити, як змінюється емоційно-драматичне навантаження звуковисотності відповідно до сили звучання. Зазначене дозволяє сформулювати **мету статті**, а саме характеристику зображальних можливостей фортепіано в контексті звуковисотності та динаміки.

Виклад основного матеріалу. В історичному контексті склалася усталена думка щодо маркерного значення звуку. Тобто його ролі як культурно-природнього маркера епохи (на це вказують Д. Андросова, Н. Рябуха). Більше того, Д. Андросова наголошує на існуванні певної культурної детермінанти, яка забезпечує наявність істотних компонентів, що структурують та індивідуалізують практично кожний культурний ландшафт конкретного часу [1, с. 85]. Останній може бути трактовано як звуковий мікс, те, що Т. Каблова детермінує як музичний дизайн середовища та музичний етос культури, який демонструє зв'язок людини з певним звуковим середовищем, яке є знаковим для культурно-історичного континууму [2; 3]. Тобто, похідним є те, що Н. Рябуха зазначає як сукупність природних і культурних компонентів, наділених певними звуковими властивостями [4, сс. 32-37]. Виходячи з зазначеного, вочевидь, що звук та його система існування не може бути без конкретного змістово-зображального колориту, оскільки через звучання й передається інформація, пов'язана зі

специфікою природного та культурного ландшафту, де звук є унікальним явищем, культурний артефакт, який набуває значення носія зображального змісту епохи.

Як відомо, динамічна структура звуку є основним критерієм його характеристики, при цьому доцільно виокремити три основних рівні динаміки: форте, меццо та піано, при чому форте є найгучнішим, піаніно – найтихішим, а між ними – меццо. Зрозуміло, що можна коливати цю шкалу до фортісімо-піаніссімо тощо. Але основними є зазначені три рівні й є характерними не тільки для музики, а й для звичайного життя людини. Йдеться про виокремлені С. Шнейдером звукові патерни (зразки, форми) які є демонстрацією експресивного стану людини. Він стверджує, що акустичне фортепіано, зі своїм традиційним звуковим складом, може через висоту тону та гучність передавати цілий спектр емоцій. Йдеться про те, що існує значна кількість емоцій, які можуть змусити нас змінити висоту голосу, або гучність виконання, тяжіння до тієї чи іншої звуковисотності: романтичний інтерес, пошана, вразливість. Раптом вищий тон може сигналізувати про нервозність чи занепокоєння. Раптове зниження тону може свідчити про вразливість, бажання сховатися. Такі ж характеристики використовуються й у музичному матеріалі. Відповідно до передачі емоції на фортепіано, ми використовуємо середній регістр, тяжіння до форте, для того, щоб передати яскравість позитивної емоції. Гарний приклад такому явищу – сонати Л. Бетховена. Також ми стаємо дуже тихими з різних причин, включаючи почуття вразливості або пригніченості, нервозність, тривогу, втому, страх і т.п. Так само ми стаємо «гучними» і з поважної причини, іноді просто для того, щоб бути почутими поверх іншого шуму, щоб прояснити свої думки, розчарування, нервовість, злість. Це часто поєднується з інтонацією, ми стаємо тихішими, і наша мова прискорюється, або наш голос

стає низьким і дуже тихим і т.п. Така сама ситуація спостерігається й у музиці. Якщо звернутися до музичного матеріалу, то можна навести фортепіанну музику Ф. Шопена, де піано має безліч відтінків та передає почуття світлого суму тощо.

Фортепіано за своїми тембральними характеристиками, з одного боку, передає всі складові оркестрової музики, а з іншого – властивості людського голосу, людського тембру [7, с. 50]. Саме це дозволяє говорити про динамічні коливання, які характеризують перехід «від звучання до незвучання» (за Н. Рябухою), відповідно до сутності людської вимови та її відбиття у озвученому образі інструментом.

Суттєвим фактором є те, що зображальні можливості фортепіано, суттєво залежать від виконавця. Кожен із них є носієм власної динамічної амплітуди, яка додатково ще й є залежною від стилю композитора, епохи та безпосередньо можливостей інструментарію в цілому. Ця теза ґрунтується на буквально технічних характеристиках, які мав той чи той клавішний інструмент у добу свого існування. Вочевидь, що перші клавесини і клавикорди ще не мали тієї сили звучання, які має сучасний рояль. Поряд із умовністю динамічної характеристики звуку є постійно виражена фіксована звуковисотність, яка є усталеною та незалежною від історичного дискурсу настільки, як динаміка.

Йдеться про те, що звучання забезпечує синестезію звуку та системи «абстрактно-образних уявлень про живий світ» [76, с. 3]. Остання на пряму залежить від рефлексії на реальний фізичний світ та породжена звуком. Йдеться про те, що звук сам по собі, як фізичне звуковисотне явище, пробуджує свідомість індивідуума, що інтонує. При цьому саме фортепіанний звук дозволяє говорити про реальний світ [5, с. 236]. У контексті даного дослідження варто навести

експеримент, який був реалізований групою вчених – С. Каменецький, С. Трегуб [8], Д. Хіл. Ними було досліджено реакцію груп людей, сприйняття чотирьох музичних уривків, різних у темповому та динамічному втіленні. Групі було запропоновано такі варіанти: один мав статичний темп і динаміку, другий – змінний темп, третій містив зміни в динаміці, а четвертий уривок мав зміни й у темпі, й у динаміці. Завданням учасників було оцінити за семибальною шкалою рівень привабливості уривку та емоційної виразності. Іншими словами, який саме уривок спричиняв на них активний вплив. Результатом стало те, що темп впливає на сприйняття менше, ніж динаміка. Більше того, при виконанні мелодій на різному звуковисотному рівні (у інших тональностях) зміни в емоціях суб'єктів, які слухали ці музичні уривки, було з'ясовано, що значні коливання у динаміці та висоті звуку призвели до значно вищих рейтингів мелодії. Тобто розвинута мелодія отримує більше відгуків та створення асоціативних картинок у емоційному просторі слухача. При цьому найбільш позитивно оцінюється вплив середнього регістра як такого, що найбільш наближений до людського голосу.

Цікаво проаналізувати отримані результати дослідження відповідно до звуковисотності та її прямого впливу на звукозображальні можливості фортепіано. Так, для емоцій позитивного характеру, що відбивають почуття щастя, романтичного та просто врівноваженого стану характерні хвилюподібні мелодичні лінії, з яскраво вираженою структурою щодо звуковисотної кульмінації десь на перетині другого-третього розділу (наприклад, Соната для фортепіано № 15 оп.28 Л. Бетховена). Для відбиття героїчного настрою мелодичні лінії мають кульмінаційні звуковисотні верхівки на початку розгортання музичної думки, а далі мелодія спадатиме донизу (Етюд № 12 оп.10 Ф. Шопена). Цікаво звернути увагу на

комічне в музиці – це досягається шляхом різкого підвищення звуковисотності, а потім різкого спаду, тобто створення ефекту несподіванки («Курка» Ж. Ф. Рамо). Щодо стану піднесення та пишності, то зберігається поступове нарощування та підвищення звуку та викладення музичного матеріалу (Полонез № 3, Ф. Шопен). Блок зображальних засобів, що містять характеристику емоційного стану тривожності, страху, злості, характеризуються достатньо тривалим збереженням рівного викладення музичної думки з послідовним підвищенням звуку та динаміки в цілому (Соната *h moll*, Ф. Ліст). Сум та відчай, відбивають низхідний напрямок викладення мелодичної лінії з її подальшим фактурним заповненням (Балада № 2, Ф. Шопен).

Відповідно до аналізу впливу звуковисотного викладення матеріалу можна визначати, що динамічні відтінки мають відносно до підвищення кульмінаційного викладення руху мелодії підвищення динамічного рівня. Іноді динамізація відбувається не тільки буквально через силу звуку, а й через ущільнення фактури, зміни викладення музичного матеріалу тощо.

Висновки. Музична емоція, відповідно до генезису свого виникнення тісно пов'язана з життєвим сприйняттям світобуття індивідумом, його досвідом, враженнями тощо. Музичний твір існує подібно до людської мови, здатен передавати емоційний спектр засобами витіюватості мелодичної лінії та створення музичної фрази. Музика відтворює інтонування, моделюючи суттєві параметри звукової картини: тембр, мелодику, висотність (теситурні умови), артикуляцію, динаміку, ритм, темп. У музичному мистецтві завжди є зв'язок із усім експресивним комплексом симптомів людських емоцій, адже інтонування нерозривно пов'язане не тільки з рухом, але і з диханням, яке також є експресивним симптомом емоцій. У цій статті було поставлено акцент на

звуквисотності та динаміці у процесі реалізації зображальних можливостей фортепіано. Звуки, що складають музичну тканину, є основою для експресивно-динамічного руху її розгортання та забезпечують перехід від суто фізичного явища до емоційно-зображального.

В цілому можна зазначити, що всі емоції мають характерні складові, які, з одного боку, перетинаються між собою, але при цьому зберігають специфіку, що притаманна певному зображальному рівню. Так, з'ясовано, що зображальні можливості фортепіано ґрунтуються на поєднанні змінних (таких, як динаміка, темп та ін.) та постійних (що мають чітку визначеність, а саме звуквисотність) складових. У контексті звуквисотності використовують висхідний рух із його спадом на самій вершині відповідно до усієї динамічної амплітуди музичного твору для відбиття радості, романтичності, врівноваженості. В той час як для героїчного, сумного, неспокійного стану використано низхідні пасажі. Окремі стани потребують різких перепадів звуквисотного викладення (комізм у музиці). Динаміка також відіграє суттєву роль відповідно до зображення емоційного стану на фортепіано, але не настільки, як звуквисотність. Це пояснюється тим фактом, що динаміка переважно залежить від виконавця-інтерпретатора, в той час як звуквисотність зафіксована композитором і є основною для формування образності у творі. Фортепіано є одним з найбільш повнозвучних, відповідно до своїх тембральних можливостей, інструментом, здатним передавати ті чи ті емоції в їх градації відповідно до людської мови. Отже, можна стверджувати, що звуквисотність та динаміка набувають семантичного значення у процесі створення емоційно-комунікативного простору між людськими життєвими враженнями та звукозображальними емоціями, що з'являються як результату сенсовтілення та синтезу вражень

композитора та слухача чи виконавця через занотований текст. У подальшому має перспективу вивчення звуковисотності та динаміки відповідно до сучасного музичного матеріалу в конкретно-стильовому, жанровому втіленні.

Список використаної літератури:

1. Андросова Д. Символізм та поліклавірність у фортепіанному виконавстві ХХ ст. Одеса: Астропринт, 2014. 398 с.
2. Каблова Т. Вокальне естрадне мистецтво в дискурсі формування музичного етосу культури. Арт-Платформа. 2020. No 3. Сс. 246-258.
3. Каблова Т. До визначення поняття «музичний дизайн» у перформативному мистецтві. Українська культура: минуле, сучасне, шляхи розвитку. 2018. Вип. 28. Сс. 91-96.
4. Рябуха Н. Трансформація звукового образу світу у фортепіанній культурі: онто-сонологічний підхід: дис. ... на здобуття наук. ступеня д-ра мистецтвознав. Харків. 2017. 456 с.
5. Рябуха Н. Фортепіано в історико-стильових проєкціях звукового образу світу. Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку: матер. міжнар. наук. конф., 24-25 листоп. 2016 р. Харків. 2015. Сс. 235-237.
6. Чуклін П. Музична метафізика. Одеса: Фенікс. 2009. 84 с.
7. Eerola T., Ferrer R., Alluri V. Timbre and Affect Dimensions: Evidence from Affect and Similarity Ratings and Acoustic Correlates of Isolated Instrument Sounds. Music Perception. 2012. Vol. 30, no. 1. Pp. 49-70.
8. Kamenetsky S. B., Hill D. S., Trehub S. E., Effect of Tempo and Dynamics on the Perception of Emotion in Music. Psychology of Music. 1997. Vol. 25. Pp. 149-160.

Eugen V. KURYSHEV,

PhD in Pedagogy, Associate Professor,

Borys Grinchenko Kyiv University,

Kyiv, Ukraine,

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

ORCID: 0000-0002-0836-0735

Abstract. The purpose of this work is to analyze the imaging capabilities of the piano through specific components of musical matter. Emphasis is placed on the properties of sound as the main concept of creating a composition, namely on the concept of pitch and dynamics. Scientific sources corresponding to the topic of the work were analyzed, which allowed to determine the main problems that need to be studied, namely, the study of the features of sound as a carrier of an emotional concept, the content of which is revealed according to its specific components. The article considers that musical material forms a coded reality by modeling emotional subject-situational components. At the same time, the sound, through its practical implementation, conveys certain information that ensures the system of existence of a musical work within the limits of a specific era and cannot be without a specific content and image color. In accordance with the topic and issues of the study, scientific interpretations of the properties of piano sound, dynamics and pitch were analyzed, as well as the results of an experiment on an individual's reaction to musical material (experiment by S. Kamenetskyi, S. Tregub and D. Hill) were studied. It has been established that sound patterns (patterns, forms) depending on their dynamic development, as well as pitch characteristics and their presentation depending on the musical phrase, are a demonstration of the expressive state of a person in accordance with his life experience. It was found that the imaging capabilities of the piano are based on a combination of variable and constant components. It

was determined that the dynamics of the work are more dependent on the interpreter of the musical work and is more subjective in nature and appear more secondary as a sound-imaging principle, accordingly, the pitch is fixed by the composer and is decisive for creating of the overall picture of the existence of a musical work. That allows having a greater influence on the emotional state of the recipient-listener.

Key words: sound, pitch, dynamics, piano, emotionality, sound imaging, semantics.

References:

1. Androsova, D. (2014). Symvolizm ta poliklavirnist' u fortepiannomu vykonavstvi XX st. [Symbolism and polyclavry in piano performance of the 20th century]. Odesa: Astropynt [in Ukrainian].
2. Kablova, T. (2020). Vokal'ne estradne mystetstvo v dyskursi formuvannya muzychnoho etosu kul'tury [Vocal pop art in the discourse of the formation of the musical ethos of culture]. Art-Platforma. 3, 246-258 [in Ukrainian].
3. Kablova, T. (2018). Do vyznachennya ponyattya "muzychnyy dyzayn" u performatyvnomu mystetstvi [To define the concept of "musical design" in performative art]. Ukrayins'ka kul'tura: mynule, suchasne, shlyakhy rozvytku. 28, 91-96 [in Ukrainian].
4. Ryabukha, N. (2017). Transformatsiya zvukovoho obrazu svitu u fortepianniy kul'turi: onto-sonolohichnyy pidkhid [Transformation of the sound image of the world in piano culture: an onto-sonological approach]: Doctor's Thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
5. Ryabukha, N. (2016). Fortepiano v istoryko-styl'ovykh proektsiyakh zvukovoho obrazu svitu [Piano in historical and stylistic projections of the sound image of the world]. Kul'turolohiya

ta sotsial'ni komunikatsiyi: innovatsiyni stratehiyi rozvytku: mater. mizhnar. nauk. konf., 24-25 lystop. Kharkiv, 235-237 [in Ukrainian].

6. Chuklin, P. (2009). Muzychna metafizyka [Musical metaphysics]. Odesa: Feniks [in Ukrainian].

7. Eerola, T., Ferrer, R., Alluri, V. (2012). Timbre and Affect Dimensions: Evidence from Affect and Similarity Ratings and Acoustic Correlates of Isolated Instrument Sounds. *Music Perception*, 30, 49-70 [in English].

8. Kamenetsky, S., Hill, D., Trehub, S. (1997). Effect of Tempo and Dynamics on the Perception of Emotion in Music. *Psychology of Music*, 25, 149-160 [in English].

DOI: doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.82-102

УДК 780.647.2.091:78.036.9.083.82

Костянтин Мартинович СТРЕЛЬЧЕНКО,

доцент,

Київський університет імені Бориса Грінченка,

Київ, Україна,

e-mail: sunnyside.trio@gmail.com,

ORCID: 0000-0001-5100-3656

СИНЕРГІЯ СКЛАДОВИХ МЕТРОРИТМУ В ПРОЦЕСІ СОЛЬНОГО ВИКОНАННЯ ЕСТРАДНО- ДЖАЗОВИХ ТВОРІВ НА БАЯНІ Й АКОРДЕОНІ

Анотація. У даній статті розкрито суть сумуючого ефекту взаємодії природи живого процесу виконання естрадно-джазового аранжування твору, імпровізаційного оформлення готового матеріалу зі стандартами метроритмічних схем аранжування акомпанементу легкожанрової музики для баяна й акордеона. У статті також запропоновано методику адаптування метроритмічного мислення виконавця в процесі підготовки та гри концертної програми легкожанрової музики з використанням комп'ютерних технологій та техніки репетиційного процесу для доведення якості звучання естрадно-джазового репертуару в грі на баяні та акордеоні до рівня популярності традиційних інструментів цього жанру, таких як фортепіано, саксофону, контрабасу, гітари тощо, та епізодично оркестрових складів (біг-бендів, джаз-ансамблів, джаз-дуетів, джаз-тріо тощо).

Розглянуто специфіку перекладення оркестрових творів для баяна та акордеона або аранжування композицій в естрадно-джазових стилях для цих інструментів, де партія лівої руки

виконує адаптований матеріал акомпанементу переважно на клавіатури готового баяна чи акордеона, а права рука має грати, відповідно, сольні партії мелодії теми, імпровізації та епізодично демонструвати частини партії акомпанементу.

Дана наукова робота висвітлює розуміння творчого та художнього значення синергії складових метроритму у музичному часі і покладеної на нього тексту головної теми, імпровізаційної лінії та супроводу.

Зміст статті акцентує увагу на дослідженні природних причин існуючої проблеми якісного виконання акордеоністами та баяністами акомпануючої чи основної частини музично-ритмічного матеріалу при підготовці та концертному виконанні естрадно-джазового аранжування, а саме, вміння контролювати своє метричне мислення і ритмічно рівно грати при сольному виконанні, доносячи драйв ритму до слухача.

Ключові слова: естрада, джаз, аранжування, ритм, метр, баян, акордеон.

Вступ. У процесі виконавської діяльності, участі і роботі в журі конкурсів естрадного і джазового напрямку, грі на концертах і фестивалях власних та сторонніх аранжувань легкожанрової музики, вивченні методичних і навчальних матеріалів естрадно-джазових шкіл виконання на баяні, акордеоні та інших інструментах, а також прослуховуванні та аналізу концертних робіт відомих музикантів-зірок естрадно-джазових жанрів, різних методик аранжування і трактовки музикальних творів сучасних виконавців, завжди помічаються декілька закономірностей, таких як особливо-характерне ставлення до музики легкого жанру та використання специфічної манери гри, відповідна подача звукових штрихів та аранжування ритму акомпануючої складової згідно зі стилістичними особливостями того чи іншого твору.

Якщо професійно та цілеспрямовано займатися виконавством естрадно-джазового репертуару, доводиться звертати увагу на дуже помітні стилістичні вимоги виконання більшості творів чи їх частин в естрадно-джазовому напрямку: по-перше, в аранжуванні композиції акомпанемент пропонується, частіше, розробляти у танцювальному характері чи в ритмі відповідного стилю, по-друге, як наслідок, метричний час у ритмі практично не змінюється з початку і до кінця твору, а різноманітність звучання аранжування акомпанементу компенсує синергія його ритмічних фігур і тембральних різновидів звучання.

Постановка проблеми. У розвитку музичного виконавства сформувалися безліч підходів до адаптації ритмічної складової музичних композицій, методів вивчення аранжування та використання різних засобів ритмічного контролю. Все це пов'язано з різноманітністю жанрів, стилів, характерів, складнощів виконання творів тощо. З боку переслідування мети, аранжувати п'єсу, прикрасивши її текст агогічними відхиленнями, різними темпами, може бути цілком доречно для виконання, а, якщо ситуація в роботі потребує використовувати складноритмічні епізоди бажаного естрадно-джазового стилю, то в цьому випадку музикант зіштовхується з проблемою складності максимально метрично-рівної гри акомпанементу та іншого музичного матеріалу композиції.

По-перше, музикант працює сам на сцені, де відсутнє джерело ритмічної опори (метроном, барабанщик, ритм-секція тощо), по-друге, гра акомпанементу, де показ насиченості синкопованої побудови звуків кожного такту, наприклад, в естрадно-джазових стилях *samba*, *swing* чи *jazz-waltz*, потребує окремої уваги до головної теми чи її імпровізації у правій руці, як зазвичай, і до партії супроводу – у лівій, що являє основним чинником донесення драйву такого твору. Виконавцю

необхідно використовувати, немов одночасне подвійне ритмічне мислення та відчуття часу обох партій окремо, оскільки цій музиці притаманні різного роду метроритмічні розбіжності між акомпанементом та мелодією [6, с.11].

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Представлена проблема в своїх окремих складових розглядалася у працях М. Булди «Естрадний олімп акордеона» [8], В. Власова («Школа джаза на баяне и аккордеоне»), М. Булди («Акордеонно-баянна творчість українських та польських музикантів у контексті міжнародних мистецьких взаємин») [1], Т. Каблової «Риси неофольклоризму в баянно-акордеонній творчості Віктора Власова (на прикладах аналізу музичних творів)» [7], В. Сподаренка («Фольклорні й неофольклорні тенденції акордеонно-баянної творчості сучасних українських композиторів») [3], О. Устименко-Косорич, М. Черепанина. Зазначені сучасні музиканти, викладачі та науковці протягом багатьох років цілеспрямовано працюють над вивченням та популяризацією акордеонно-баянної творчості. У своїх наукових працях вони порушують багато питань про історико-жанрову стилістику, штрихову проблематику, а також теми метроритмічного виховання в естрадно-джазовому виконавстві. Але остання проблема недостатньо детально та ефективно вивчається, особливо з позицій синергії музичної тканини.

Мета дослідження – дослідити специфіку та артикуляцію звуковидобування на баяні та акордеоні в аспекті метроритміки сольного виконання композицій легкожанрового напрямку.

Виклад основного матеріалу. Розглянемо аранжування композиції «Have You Met Miss Jones» Річарда Роджерса, де у третьому такті показано тему та акомпанемент (рис. 1).



Рис 1. Приклад №1

Якщо грати по нотах, то вони повинні звучати синхронно у партії лівої руки з партією правої руки згідно з тривалостями у такті нотного стану, але в реальності виконання музики, наприклад, у стилі swing ліва рука, виконуючи роль супроводу для мелодії, повинна грати рівно як ритм-секція в біг-бенді, а мелодія теми чи імпровізації у правій руці грається переконливо легко та довільно, наприклад з мікро-уповільненням зазвичай на слабких долях [6, с.78].

Більше цього, тема може виконуватись у зовсім вільному варіанті і змінений ритмічний фігурі, як показано у другому такті (рис. 2).

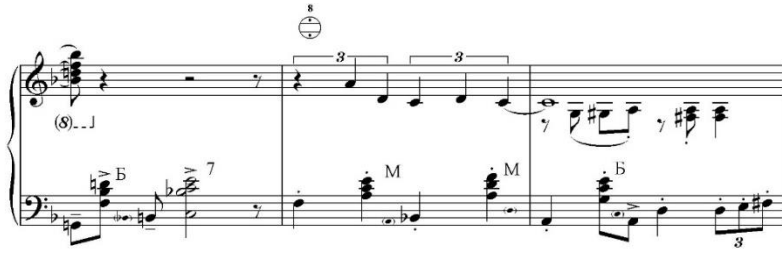


Рис. 2. Приклад 2

Зрозуміло, що для такої підготовки репертуару слід добре попрацювати над відчуттям рівного метру при грі обох рук, щоб знати, від чого відштовхуватися, будуючи мікро-уповільнення готового тексту чи імпровізувати в принципі. Тому для переконливого виконання як акомпанементу, так і повного музичного викладу, готувати твори концертної програми під час репетиції бажано за допомогою метронома тощо (гра з барабанщиком, гітаристом, контрабасистом, контролюючи дрібні тривалості, гра під «мінус» (записане на аудіоносій оркестрове чи ансамблеве аранжування композиції без партії соло).

Не секрет, що на багатьох заняттях навчальних музичних закладів (музичних шкіл, музичних коледжів, консерваторій тощо) на уроках педагога зі студентом та в час самостійної роботи над музичним твором за спеціалізаціями «Баян» або «Акордеон» метроном використовується нажаль вкрай рідко.

Таке ставлення до підготовки ритмічної основи твору легкого жанру спричиняє дуже незручні ситуації на сольному виступі, коли у складних місцях гри навіть досвідчений виконавець захоплюється легкістю гри тексту дрібних тривалостей, чи навпаки, виконує надто складний матеріал акордової чи акомпануючої частини композиції, явно

прискорює чи уповільнює темп. Також зовсім не добре прослуховується, коли музикант, не помітивши помилку прискорення своєї гри, може легко минути чверть такту і продовжувати гру іншого матеріалу, на чверть раніше. Відповідно, в цьому випадку говорити про деякі цікаві моменти драйву, де присутні метроритмічні розбіжності між мелодією і супроводом, не має сенсу.

Більше цього, на жаль, навіть деякі провідні виконавці народних інструментів у багатьох професійно-музичних колах вважають подібні ситуації нормою. Мовляв, сольна гра має свої похибки, і в цьому випадку найголовніше – донести до аудиторії характер музики і звучання точного тексту автора, дотримуючись штрихів тощо.

З такою точкою зору можна погодитись, але частково. І це змушує звертати особливу увагу на вирішення проблеми переконливості побудови та виконання ефектних, невловимо ритмічних оборотів у композиціях легкого жанру.

Справа в тому, що в процесі виконання музичного твору музикант природно підпадає під вплив емоцій творчого натхнення і тоді віртуозні моменти, здебільшого, провокують прискорення при почутті впевненості їх виконання чи уповільнення технічно складних моментів [6, с.10]. Проте, з боку естрадно-джазового виконавства не звертати на це серйозної уваги є проґрашним варіантом, якщо переслідувати мету цілком тримати танцювальний характер аранжування твору, яким із самого початку гри музикант заволодіває слухацький зал, з метою, щоб слухач постійно знаходився з ним на одній хвилі творчого настрою і метру відповідно. В такі моменти сольної гри чи акомпанування важливо, щоб кожна нотка звучала своєчасно, інакше слухач загубить пульс даного з початку виконавцем ритму, і його враження від драйву

ослабне. Тоді доведеться шукати нові засоби, щоб наново заволодіти увагою слухача.

Існує ще декілька природних причин, чому акордеоністам і баяністам дуже нелегко адаптувати своє метричне мислення до подібних норм сольного виконання музично-ритмічного матеріалу. Наприклад, звернемо увагу на те, що акордеон та баян належать до музичних інструментів, у яких специфікою природного звучання голосів є співучість і м'якість, навіть можна сказати як в'язкість, і у порівнянні з іншими музично-акустичними інструментами вони мають середній рівень гучності. Згідно зі схожістю звуковидобування (мається на увазі характер появи звуку, його тривалість звучання та замовкання) до інструментів категорії язичкових (баян, акордеон, губна гармоніка), можна віднести і струнно-смичкові (якщо грати смичком), духові, клавішно-духові (орган, фісгармонія), а також вокал (іноді людський голос виконує партію чи роль музичного інструмента). Природа звуку цих інструментів у грі не дає змоги атаці (характеру появи звуку) відбутися значно гостріше і яскравіше, ніж продовження його звучання [5, с.7].

У порівнянні, наприклад, із фортепіано та іншими струнно-клавішними інструментами, гітарою, особливо інструментами із сімейства ударних, а також струнно-щипковими (якщо грати медіатором, використовуючи такі прийоми, як брязкання, пічікато чи удар), баян та акордеон не зможуть переконливіше за них виконувати партії акомпанементу та ритмічних оборотів.

Справа в тому, що граючи на фортепіано, гітарі тощо, при видобуванні звуку його атака (поява звучання) значно гостріша та яскравіша за продовження. Завдячуючи такій природній акустичній якості, музична структура звуків (мотиву, фрази, речення тощо), які виконуються на цих інструментах, доносить до нас ясніше відчуття метричного часу. Ця особливість дає

змогу музикантові звести до мінімуму рівень погрішності в точності ритму виконуваних звуків п'єси, поєднуючи в часі яскраве місце звучання (атаку звуку) з пульсом метра чи метронома [5, с.7].

Якщо проаналізувати інструментовки чи оркестровки музичних творів для народного чи естрадного ансамблю або оркестру, де є участь баяна та акордеона, то ми помітимо, що у грі партії акомпанементу аранжувальники віддають перевагу особливо інструментам останньої категорії, тобто фортепіано, гітарі, контрабасу, ударним тощо. Для гри сольних епізодів чи повному сольному виконанню краще віддають перевагу язичковим, духовим, струнно-смичковим інструментам, звичайно вокальному виконанню та інструментам, соло для яких написано композитором у п'єсі.

У підсумку, граючи на акордеоні чи баяні, складніше контролювати ритм у метрі. Тому в естрадних чи джазових бендах акордеони, баяни та інші музичні інструменти цієї категорії не грають у ритм-секції, тому що супровід у їхньому виконанні не буде достатньо переконливою і ритмічною базою для комфортної роботи на сцені солістів, і, відповідно для об'ємного і переконливого сприйняття аранжування естрадно-джазового твору слухачем у залі.

Зазвичай, граючи сольо на баяні чи акордеоні, адаптуючи естрадно-джазове аранжування з партитури ансамблю чи оркестру, виконавець відтворює мелодію чи імпровізацію правою рукою, а лівою — акомпанує, тобто одночасно виконує функції інструментів різних категорій звуковидобування. Таким чином, для максимально повноцінного донесення слухачеві змісту твору музикант повинен володіти акомпанементом так, щоб порядок ритму зберігався у лівій руці, а в правій звучала головна тема або імпровізація на неї у вільнішому від ритмічних рамок вигляді.

Наприклад, у стилі «swing» імпровізаційному процесу або імпровізаційній подачі головної теми, з точки зору рівного метра, властиве мікро-відставання від акомпанементу, а у стилі «samba» – навпаки, бажано створювати враження гри попереду ритму.

Музика естрадно-джазових жанрів характеризує той чи інший образ легкості за допомогою метроритмічним прийомів розходження між сольною партією та супроводом в принципі. Наприклад, у таких стилях, як балада, свінг, сольній партії властиве мікро-запізнювання на слабких долях чи повна ритмічна свобода.

У підсумку, відштовхуючись від вимог побудови і виконання аранжування естрадно-джазового твору і його акомпануючої частини, де обов'язково використовуються прості та складні метро-ритмічні схеми з характерними тому чи іншому стилю синкопованими тривалостями звуків і того, що на баяні або акордеоні досить легко опанувати дрібні тривалості та інший музичний матеріал, дуже важливо і необхідно використання метронома на етапі вивчення творів.

У жанрах легкої музики схеми синкоп та складних синкопованих фігур вміщають базовий творчий сенс і інтерес. Нотний текст аранжування твору можливо і легко виконати, але ефектно донести характеристику стилю і залучити до нього слухача можна тільки на рівному метрі, бо розумінню, побудові та показу синкопованого музичного матеріалу передують розуміння, побудова та показ сильних та відносно сильних долей такту.

Звернемо увагу на те, що т. зв. «невловимий ритм» будь-якого цікавого та звертаючого на себе увагу епізоду ритмічної фігури аранжування акомпанементу естрадно-джазового стилю обов'язково будується на багатьох синкопованих оборотах. Наприклад, для адаптації чи перекладу побудови

акомпанементу ритм-секції біг-бенду для виконання на акордеоні чи баяні проаналізуємо традиційні ритмічні схеми партій гітари з супроводу в трьох найвідоміших стилях – samba (рис. 3), swing (рис. 4) та disco (рис. 5). Вони займають 2 такти у розмірі 4\4:



Рис.3. Приклад №3

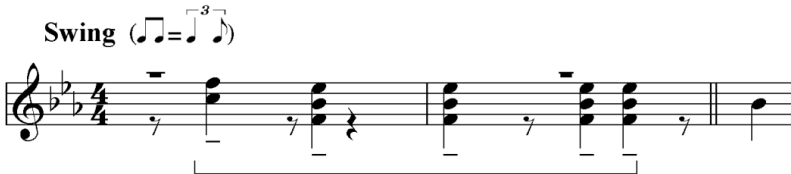


Рис 4. Приклад №4



Рис 4. Приклад №5

Кожний із пропонованих стилів показує свою особливість завдяки характерним схемам синкоп та сильних долей, побудованих на більш рівному ритмічному викладі басу та інших інструментів акомпанементу (партія басу у цих прикладах через непотрібність не показується). Звертаючи увагу на склад тривалостей двотактових моделей ритмічних фігур, спостерігаємо різницю та логіку побудови, де взагалі на

рівній партії басу будуються акорди на синкопах, а частина їх лунає на сильну долю такту.

Наприклад, у стилі «samba» спочатку виконуються дві перші долі (сильна та відносно сильна), немов стартує показ темпу, в якому буде звучати наступний матеріал ритмічної схеми, а далі вибудовується та сама фігура, але зі слабкої долі, синкоповано розділяючи сильні долі навпіл та тимчасово зміщуючи метр фігури на слабку долю.

У ритмічній моделі стилю «swing» пропонується спочатку акорд на синкопу, а потім акорди на відносно сильну та першу долю такту, немов роз'яснюючи слухачеві місце звучання акорду до сильних долей і продовження музики після них у такті.

Варіант ритмічної фігури, що характеризує стиль «disco», цілком побудовано на синкопованих тривалостях, де завдяки чітко-рівній партії басу та ударним легко розуміти й відчутти часове місце та характер аранжування акомпанементу.

Синкоповані зміщення створюють ефект ритмічного зависання у часовому просторі між сильними долями такту де відсутня опора, немов знаходження танцюриста у повітрі на момент стрибка танцювального трюка. Такі миті і провокують у музиканта та слухача уяву тимчасової втрати почуття і розуміння часу в такті, де логічною повинна б бути та чи інша музична фраза, акорд, нота, і природно опановує бажання знайти опорні місця, від яких необхідно відштовхнутися та продовжувати розвиток музичного образу далі.

Таким чином, можна обґрунтувати, що синкопа в аранжуванні легкожанрової музики є ключем або іскрою, які активують двигун драйву всієї композиції.

Якщо професійно та цілеспрямовано вирішувати проблему адаптації сольного виконання естрадно-джазового аранжування творів до ритмічної складової відповідного стилю

музикант зобов'язаний використовувати засоби ритмічного контролю у підготовчій роботі концертної програми. Останнє робиться не лише для відчування сильної та слабкої долі такту, але й для розвитку детальнішого розуміння важливості почуття пульсу ритму і метра в музиці легкого жанру.

Користування засобами ритмічного контролю зобов'язують розуміти, яким вимогам поставленої мети сучасної практики має відповідати той чи інший прибор. Його можливості зводяться не лише до відліку четвертної чи половинної тривалості і не тільки в різноманітних темпах.

Бажано використовувати сучасні телефонні та комп'ютерні програми, де пропонуються безліч стилів, їх видів, готових акомпанементів, їх ритмічних схем, варіантів інструментовки, аранжування та власне електронні метрономи, які допоможуть вирішити багато завдань, стосовно музичного часу. Ці засоби можна придбати у магазинах музичних товарів та завантажити з відповідних сайтів Інтернету.

Що стосується безпосередньо метронома, то цей прибор повинен відлічувати такі долі такту, як половинні, четвертні, восьмі, шістнадцяті, також у ньому має бути такі технічні можливості, відлічування метрично відокремлених груп тривалостей, як тріолі, квартолі, квінтолі та інші різноманітні ритмічні фігури, які мають робити відлік у розмірах $2/4$, $3/4$, $4/4$, $5/4$, $6/4$, $7/4$ та у багатьох часто затребуваних темпах від 30 до 250 ударів на хвилину.

Для вирішення проблеми музичного виконання метричної складової твору в репетиційному і виконавчому процесі музикант повинен знати, що чим повільніше темп музичного матеріалу доводиться грати, тим меншими тривалостями необхідно прораховувати музичний час.

У роботі з складними метроритмічними місцями тексту аранжування пропонується використовувати приблизно п'ять основних та найефективних методів.

На ритмічному пристрої (метрономі чи комп'ютерній програмі) набирається потрібний темп (для початку пропонується темп повільніший за оригінальний). Удар може бути половинними тривалостями, а розмір бажано знайти і налаштувати той, що надрукований у тексті, чи розмір без сильної долі (інколи можна настроїти пристрій на таку опцію, що не пов'язана з якимось конкретним розміром, наприклад, дводольний, тридольний або чотиридольний). Це опція відлічування долей такту, де відсутні сильні удари (долі). В цьому випадку комфортніше вступати з метрономом, не очікуючи сильного удару, а починати грати з будь-якого чутного відліку.

Подібний метод дуже індивідуальний і не зможе підійти багатьом п'есам, але ж використовується у налаштуванні комп'ютерної програми, де, наприклад, ритмічна фігура акомпанементу для однієї чверті повторюється і, якщо її сприймати за чверть такту у розмірі $3/4$ чи $4/4$, то теж можна вступати з будь-якої чверті. Але повернемося до традиційного користування метронома з сильною та слабкою долями тощо.

Два удари в такті, які пропонувано сприймати як I і III чверті такту в розмірі $4/4$, або розрахуємо 1 удар на I чверть як сильну долю такту, чи 2 удари на I чверть із точкою та II чверть із точкою у розмірі $3/4$, розуміючи, що в цьому розмірі після чверті з точкою йде відрахування на «і», а в стилі «Jazz-waltz» у такті використовується таке групування тривалостей, як 2 чверті з точкою. У налаштуванні метронома може зберігатися просто два удари.

Наступний метод. Після вирівнювання гри основних долей (сильних та відносно сильних) композиції, варто

працювати з дрібними тривалостями, тобто з четвертними, восьмими, шістнадцятими, налаштовуючи прибор на удари восьмими, не змінюючи швидкості загального темпу. В цьому методі принцип роботи зберігається, але націлено на більш дрібні тривалості.

Третій метод. На даному етапі пропонується таке саме завдання, як і у I та II методів, але налаштування прибору відліку має бути на удари в двічі дрібних тривалостей. І метою такого методу є організація ритмічного мислення та виконання музиканта, навпаки, великих тривалостей із розумінням кількості дрібних ударів, що заповнюють їх упродовж звучання.

Четвертий метод. Перевірка відчуття відмінності слабкої долі метра від сильної у процесі гри. У цьому методі метроном треба налаштувати, як у III пункті, але, роблячи завдання, треба починати грати необхідну частину твору зі слабкої долі, змістивши усвідомлення удару сильної долі такту на слабку (тобто, грати, розміщуючи удар на слабку долю такту п'єси).

П'ятий метод. Варіантів методики репетиції з метроритмичними недоліками дуже багато, але в останньому етапі завжди пропонується перевірка результату шляхом особистого чи з колегами прослуховування запису свого заняття, з аналізом і висновками.

Розуміння метроритму музичного часу естрадно-джазової музики, в порівнянні з академічною, зовсім інше. Тому застосування таких прийомів гри, як прискорення чи уповільнення класичної школи виконання, в легкожанрових творах не завжди виправдане. Звернемо увагу на те, що прискорення та уповільнення (агогічні відступи) у середині музичної фрази, речення, періоду та ін. у творах академічних жанрів є частим і дуже цікавим засобом художньої виразності, що в естрадно-джазовій музиці використовується як жартівливий трюк аранжування, що трапляється зрідка.

Наприклад, для порівняння візьмемо дві відомі у своєму жанрі композиції – вальс Тоні Мурена «Байдужість» («Indifference») (рис. 6) та вальс Фріца Крейсlera «Чудовий розмарин» («Schon Rosmarin») (рис. 7; 8). Обидва вальси побудовані як твори для сольного виконання з оркестром чи з якимось супроводом (фортепіано, акордеон тощо) в гомофонній структурі та приблизно в однаковій формі частин:



Рис. 6. Приклад №6

Grazioso

Violin

Piano

Рис. 7. Приклад №7



Рис. 8. Приклад №8

Теми виглядають схематично однаково, а також звучать у приблизно одному темпі. Але вальс-мюзет «Байдужість» Тоні Мурена переконливо звучить тільки при виконанні рівним і філігранним звуковідтворенням кожної восьмої нотки в одному темпі з початку й до кінця. А от вальс «Чудовий розмарин» є класичною композицією, і блискуче та витончено прозвучить, якщо виконавець робить будь-які прискорення, мікроуповільнення (маються на увазі агогічні відступи як сольної партії, так і супроводу одночасно).

У виконавчій творчості зустрічаються приклади, коли в тексті естрадної п'єси мають місце академічні агогічні відступи та драматичний характер музики, і також у грі зберігаються естрадна манера і характер, так би мовити, «два в одному». Даний приклад можна послухати у французькому мюзеті всесвітньо відомого віртуоза, джазового акордеоніста Франції Ришара Гальяно «Вальс Марго» («La valse a Margaux»).

Висновки. Отже, музика легких і джазових жанрів народжується за допомогою відповідного творчого настрою композитора та імпровізаційності мислення виконавця, які навіяні здебільшого позитивними емоціями свята, яскравих образів, танцювальних сцен тощо. Історично склалося так, що в більшості музичних культур народів світу інструментальний жанр займає значуще місце, де особливість синергії музикального метру і ритму надає базову характеристику

жанру, стилю, національності. Виявлено, що саме у джазових аранжуваннях значну роль в інтонуванні чи переінтонуванні фольклорних елементів належить ритму і метру. Отже, баян та акордеон – це інструменти, що мають свої переваги та недоліки в конструкції, природі звучання тощо, важливо це використовувати доцільно в будь-яких творчих знахідках у процесі сольного виконання та в групі.

Список використаної літератури:

1. Власов В. Школа джаза на баяне и аккордеоне. Одесса: Астропринт, 2008. 160 с.
2. Семешко А. Музики вірний слуга (Про професію, про майстерність і не тільки...). Бесіда-діалог зі Світлою Рибіною. Київ: Асо-орус, 2014. 96 с.
3. Сподаренко В. Фольклорні й неофольклорні тенденції акордеонно-баянної творчості сучасних українських композиторів. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. Вип. 12. Київ, 2012. Сс. 133-139.
4. Сподаренко В. Сильові тенденції акордеонно-баянної творчості українських композиторів середини ХХ – початку ХХІ століть. Музична україністика: європейський контекст: колект. монографія. Івано-Франківськ, 2015. Сс. 212- 223.
5. Стрельченко К. Методика виконання творів на баяні та акордеоні в естрадно-джазових стилях. Наукові записки. Серія педагогічні науки. Випуск СХХХХІІ (142). 2019. 266 с.
6. Стрельченко К. Практичний курс естрадно-джазового акомпанементу для баяна та акордеона. Київ: Київ. ун-т ім. Б. Грінченка, 2014. 172 с.
7. Устименко-Косорич О., Каблова Т., Сподаренко В. Риси неофольклоризму в баянно-акордеонній творчості Віктора Власова (на прикладах аналізу музичних творів). Арт-Платформа. 2022. № 5. Сс. 31-49.

8. Черепанин М., Булда М. Естрадний олімп акордеона. Івано-Франківськ: Лілея НВ, 2008. 256 с.

Kostiantyn M. STRELCHENKO,
Associate Professor,
Borys Grinchenko Kyiv University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: sunnyside.trio@gmail.com,
ORCID: 0000-0001-5100-3656

**SYNERGY OF METRORHYTHM COMPONENTS
IN THE PROCESS OF A SOLO PERFORMANCE OF POP
AND JAZZ COMPOSITIONS
ON THE ACCORDION**

Abstract. This article reveals the essence of the summing effect of the interaction of the nature of the live process of performing a pop-jazz arrangement of a music, improvisational design of the finished material with the standards of metro-rhythmic schemes for accompaniment of light genre music for the play accordion.

The article also proposes a method of adapting the metro rhythmic thinking of the performer in the process of preparing and playing a concert program of light genre music using computer technologies and the technique of the rehearsal process to bring the sound quality of the pop-jazz repertoire in playing the bayan and accordion to the level of popularity of traditional instruments of this genre. such as piano, saxophone, double bass, guitar, etc., and occasionally orchestral groups (big bands, jazz ensembles, jazz duets, jazz trios, etc.).

If You pay attention to the adaptations of orchestral works for accordion or the arrangement of compositions in pop-jazz styles for these instruments, where the left-hand part performs the adapted accompaniment material mainly on the keyboard of a stanard bass system accordion, and the right hand has to play, respectively, the melody, theme, improvisation and episodically demonstrate parts of the accompaniment part.

The content of the article focuses on the study of the natural causes of the existing problem of quality performance by accordionists of the accompanying or main part of the musical and rhythmic material during the preparation and concert performance of a pop-jazz arrangement. That is, the question arises as to why musicians who easy and virtuously play these instruments usually find it difficult to control their metrical thinking and play rhythmically evenly during solo performance, conveying the drive of the rhythm to the listener.

Key words: variety, jazz, arrangement, rhythm, meter, accordion.

References:

1. Vlasov, V. (2008). Shkola dzhaza na bayane i akkordeone [School of Jazz Accordion and Bayan]: uch. posob. Odesa: Astroprint [In Ukrainian].
2. Semeshko, A. (2014). Muzyki vernyi sluga (O professii, o masterstve s ne tolko...). Beseda-dialog so Svetlanoi Rybinoi [Music is a faithful servant (About the profession, about skill and not only...). Conversation-dialogue with Svetlana Rybina]. Kyiv: Accopus [In Ukrainian].
3. Spodarenko, V. (2012). Folklorni i neo folklorni tendentsiyi akkordeonno-bayiannoyi tvorchosti suchasnyh ukrayinskih kompozytoriv [Folkloric and neo-folkloric tendencies of accordion-fabulist works of modern Ukrainian composers]. Ukrayinske

mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii.12, 133-139 [In Ukrainian].

4. Spodarenko, V. (2015). Styliovi tendentsii akordeonno-baianoi tvorchoosti ukrainskikh kompozytoriv seredyny XX – pochatku XXI stolit. Muzychna stylistyka: ievropeiskii kontekst. 212-223 [in Ukrainian].

5. Strelchenko, K. (2019). Metodyka vykonannia tvoriv na baiani ta akordeoni v estradno-dzhazovykh styliakh. Naukovi zapysky. Seriia pedagogichni nauky. Vupusk CXXXXII (142). Vydavnytstvo NPU imeni M. P. Dragomanov [In Ukrainian].

6. Strelchenko, K. (2014). Praktychnyy kurs estradno-dzhazovoho akompanementu dlya bayana ta akordeona [Practical course of pop-jazz accompaniment for accordion and accordion]. Kyiv. University named after B. Grinchenko [In Ukrainian].

7. Ustymenko-Kosorich, O, Kablova, T., Spodarenko, V. (2022). Rysy neofol'kloryzmu v bayanno-akordeonniy tvorchoosti Viktora Vlasova (na prykladakh analizu muzychnykh tvoriv) [Features of neo-folklorism in the accordion-accordion work of Viktor Vlasov (on the examples of the analysis of musical works)]. Art-Platforma. 5, 31-49 [in Ukrainian].

8. Cherepanyn, M., Bulda, M. (2008). Estradnyy olimp akordeona: monohrafiya [Pop accordion olympus]. Ivano-Frankivs'k, Lileya NV [in Ukrainian].

DOI: doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.103-118

УДК: 78.071.4 (788.5):78.071.5

Богдан Миколайович ЄРЕМЕЄВ,
Київський університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: revocooldrink1@gmail.com,
ORCID: 0000-0003-3500-141X

ПОСТАТЬ В. К. ТУРБОВСЬКОГО У ФОРМУВАННІ ФЛЕЙТОВОЇ ВИКОНАВСЬКОЇ ШКОЛИ УКРАЇНИ

Анотація. Персоніфікований підхід у формуванні сучасних досліджень складає на сьогодні потенційно цікавий і недостатньо висвітлений ракурс досліджень. Українська музична культура тривалий час вивчалася з позицій загального охоплення своїх складових без належного вивчення окремих персон. Саме це обґрунтувало зміст даної статті, а саме, вивчення діяльності видатного представника київської флейтової школи Володимира Кириловича Турбовського. Зазначено, що В. К. Турбовський увійшов в історію формування виконавської флейтової галузі, як виконавець та викладач, творець власної викладацької школи, вихованці якої на сьогодні обіймають провідні посади відповідно до потенційної діяльності музиканта у оркестрах, ансамблях та закладах мистецької освіти України та світу. У статті розглянуто основні види його творчої діяльності, зазначено основні посади, де В. К. Турбовський реалізував свій талант виконавця в якості соліста та артиста оркестру, а також виокремлено специфічні складові методики його викладання. Так, у статті зосереджено увагу на початковому етапі формування виконавської майстерності, своєрідному ставленні

до опанування стилю Віденських класиків, епохи бароко тощо. Акцентовано увагу В. К. Турбовського до виконання творів В. А. Моцарта з позицій методики навчання виконавству на флейті. Наголошено на змістовності групових занять для формування сценічно-виконавської та педагогічної компетентності учнів. Припущена думка щодо впровадження елементів інтегративності та STEAM- технологій у мистецько-освітній процес. У статті обґрунтовано правомірність твердження щодо наявності флейтової школи В. К. Турбовського через широкий спектр досягнень учнів у конкурсно-виконавській та викладацькій діяльності. Введено в науковий обіг поняття флейтової школи В. К. Турбовського як потенційної теми для подальшого поглибленого вивчення.

Ключові слова: флейтова школа, В. К. Турбовський, педагогічні погляди, виконавство, методика викладання, інтегративність, мистецька освіта.

Вступ. Сьогоденний стан української культури формує потребу ретельного вивчення національного здобутку як у композиторському, так й виконавському, педагогічному здобутку. При цьому варто наголосити, що процес вивчення загальної картини того чи того музичного явища, особливо з позицій регіоналістики, вже має певне висвітлення. Цікавим фактом лишається першочергове звернення до хорової культури різних регіонів України, що обумовлено значенням пісенного мистецтва в українській ментальності [3, с.180]. Водночас на сьогодні лишається потреба вивчення окремих знакових постатей, які здійснили вплив на формування української виконавської традиції. Йдеться про персоналії, чия діяльність вплинула на формування певної галузі через їх практичну діяльність. Насамперед, потребують вивчення виконавсько-викладацькі погляди таких особистості, які

сформували викладацьку школу, основи якої ґрунтувалася на своєму виконавському вмінні та досвіді. Саме в такому контексті може розглядатися постать Володимира Кириловича Турбовського, виконавця, викладача з класу флейти, яким було сформовано власну систему підготовки учнів до різносторонньої музичної діяльності.

Постановка проблеми. Флейтова школа Києва, та й України в цілому, на сьогодні має достатній рівень популярності у світі. Серед її представників можна зазначити такі прізвища, як В. Прохачев, В. та О. Химиченки, О. Поперек, М. Ємельянов, А. Нігоф (XIX ст.); А. Проценко, Л. Роговий (XX ст.). При цьому саме у київській флейтовій традиції є постать чия діяльність реалізовувалася на перетині XX та XXI ст., а її унікальність полягала у створенні наскрізного розвитку музиканта від школи мистецтв до фахової підготовки у вищій школі. Йдеться про виконавця, викладача Київської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату ім. М. В. Лисенка (нині – Київський державний музичний ліцей ім. М. В. Лисенка) та Національної музичної академії України ім. П. І. Чайковського Володимира Кириловича Турбовського. Актуальність та доцільність висвітлення діяльності відомого музиканта та викладача базується на значущості його постаті в музично-виконавській та педагогічній галузі, а також на його загальних поглядах на становлення флейтової школи України.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. В цілому флейтова школа України на сьогодні не отримала поглибленого вивчення у наукових працях. В контексті дослідження варто навести наукові розвідки А. Карпяка, який досліджував розвиток флейтового мистецтва у музичній культурі Львова з окремими наголосами на видатних флейтових виконавцях XIX ст. [4]; М. Перцова та Ю. Шутко, якими зроблено дискурс в аспекті становлення та загальних тенденцій розвитку

флейтового мистецтва України та визначено перспективи його розвитку та певного осучаснення [6; 8]; І. Єрмака, що виокремлював зв'язки флейтового мистецтва України та Європи тощо [2]; до вивчення персоналій флейтової школи України варто віднести науковий доробок А. Кушніра (зокрема, дослідження, присвячене постаті А. Нігофа у становленні Київської флейтової школи в цілому) [5].

Досліджень, присвячених безпосередньо постаті В. К. Турбовського, на сьогодні немає. Єдиною спробою коротко охарактеризувати загальний портрет музиканта, є робота Р. А. Вовка «Портрети корифеїв», де подану загальну інформацію про майстра, та повідомлення цього ж автора «Фестивалі, конкурси...» у розділі «Творче життя НМАУ ім. П. І. Чайковського» [1]. Але зазначена стаття має більш науково-популярний, публіцистичний характер, не розкриває усіх специфічних рис діяльності видатного майстра флейтового мистецтва. Для досягнення поставленої мети та завдань автором було використано бесіди з випускниками, власні згадки та занотовані поради Володимира Кириловича, отримані під час навчання.

Отже, зазначена проблематика, а також здійснений аналіз останніх досліджень і публікацій, дозволяють визначити цілі та завдання даної роботи, а саме, у зв'язку з малою кількістю інформації щодо висвітлення діяльності відомого музиканта та викладача В. К. Турбовського, його внеску у розвиток флейтового мистецтва України, **метою статті** є висвітлення педагогічно-викладацької діяльності видатного українського флейтиста у КССМШ ім. М. В. Лисенка та НМАУ ім. П. І. Чайковського. Завданням дослідження стає потреба окреслити основні педагогічні прийоми В.К. Турбовського та методи роботи з учнями та студентами під час формуванні

виконавської майстерності флейтиста та охарактеризувати його внесок у розвиток українського музичного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Володимир Кирилович Турбовський народився у 1941 р. с. Кривчунка Жашківського району Київської області, помер 28 серпня 2019 р. у м. Київ. Освіту він здобув у Київському державному музичному училищі ім. Р. М. Глієра та Київській державній консерваторії ім. П. І. Чайковського, був учнем класу Я. В. Верховинця та А. Ф. Проценка. Його біографія чітко поєднує два основних вектори діяльності музиканта: виконавської та викладацької. Суттєвим є факт поєднання цих векторів, їх існування в єдиному синтетичному характері. Для повноти характеристики професійного становлення доцільно навести всі основні етапи та види діяльності майстра. Виконавська діяльність регламентована такими видами роботи, як «соліст симфонічного оркестру Національного театру опери та балету України імені Т. Г. Шевченка» (з 1980 р.); 15 років працював солістом оркестру Державного академічного драматичного театру ім. І. Франка; працював у Державному камерному оркестрі та ансамблі солістів Будинку композиторів України. Він був виконавцем понад 50 творів українських композиторів для флейти соло, флейти з фортепіано, флейти з оркестром та різних складів ансамблів духових інструментів. З оглядом на історичний дискурс, це дозволяє говорити про значну просвітницьку роль у майстра у знанні та виконанні української академічної музики, яка потім склала потужну частину репертуару його учнів. У 1992 р. ним отримано почесне звання «Заслужений артист України», а у 1996 р. – вчене звання «доцент».

Майстер викладав у Київському культурно-освітньому училищі та дитячій музичній школі № 5, у Київському національному університеті культури і мистецтв; з 1967 р.

працював викладачем Київської середньої спеціалізованої музичної школи-інтернату ім. М. В. Лисенка, а з 2006 р. увійшов до науково-педагогічного складу Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Саме викладацька робота розкрила його талант як високопрофесійного музиканта, чия практична діяльність обумовила специфіку підготовки його учнів, дозволила сформувати наскрізний, поетапний процес виховання талановитих музикантів, представників школи Турбовського.

Саме педагогічна діяльність, визначення її специфіки, на сьогодні являє особливий інтерес та дозволяє охарактеризувати й погляди на виконавські особливості стилю В. К. Турбовського.

Одне з пріоритетних завдань у підготовці учнів Турбовський вбачав у підготовці універсального флейтиста, який зможе реалізовуватися як соліст, оркестрант або ансамблевий виконавець. Він наголошував на факті, який потім став основою сучасних досліджень, а саме, що «флейта демонструє здатність бути не лише частиною єдиного оркестрового чи ансамблевого звучання, а й набуває нових рис, засвідчуючи розширення виконавських меж її використання: змінюється звичне поле застосування цього інструмента, відбувається переосмислення його функціонального навантаження, виникають нові прийоми гри і трансформації у конструкції» [6, с. 35].

Однією з умов успішної реалізації творчої особистості майстер визначав наявність у репертуарі широкого переліку творів. Як відомо, сфери сольного, оркестрового та ансамблевого мистецтва різняться методами роботи та специфікою виконання. Саме підготовка до такої роботи стала основою педагогічних поглядів В.К. Турбовського та дозволила сформувати його виконавську школу. Варто наголосити, що

поняття «виконавська школа» достатньо неоднозначне, найчастіше його можна трактувати як «системне художнє, що склалося у виконавсько-педагогічній сфері мистецтва, напрямок, пов'язаний зі своєрідністю та спільністю основних поглядів, спадкоємністю принципів та методів у навчанні та гри на тому чи іншому музичному інструменті». Водночас «виконавська школа» — це завжди конкретні творчі особи, значні артистичні особливості, що визначають шляхи розвитку у виконавстві. Саме так, як вказує М. Копиця, з творчої діяльності відомих музикантів, які передавали свій досвід учням, і вимальовується портрет флейтової школи В.К. Турбовського.

Його авторський викладацький стиль склався на підґрунті власної виконавської діяльності, яка демонструє різноманітні можливості флейтиста – соліста, ансамбліста, учасника оркестру. Саме така потенційна універсальність музиканта стала основою для його методики викладання. В класі Володимира Кириловича звучали найрізноманітніші твори для соло флейти, флейти з фортепіано, твори для різних складів ансамблів, а також флейтовий матеріал для технічного розвитку. Варто наголосити, що саме розвиток виконавської техніки першочергово висвітлює своєрідність викладацького почерку Турбовського. Згідно з власним досвідом автора статті, спостереженнями за роботою з іншими учнями, а також опитуванням представників класу Турбовського, під час занять у КССМШ ім. М. В. Лисенка його учні мали грати усі мажорні та мінорні гами в різних темпах та штрихах, різноманітні вправи для розвитку моторики пальців, а найцікавішою вказівкою від вчителя була гра етюдів відомих композиторів у різних темпах та стилях. Так, наприклад, один і той самий етюд потрібно було виконати у стилі Й. С. Баха, В. А. Моцарта та Л. ван Бетховена. Варто наголосити, що творчість саме цих

композиторів є основоположною для формування основи мислення майбутнього музиканта. А вміння зіграти у стилі зазначених композиторів іншу музику сприяло розширенню загального рівня щодо розуміння стилю епохи, безпосередньо тих композиторів, а також вмінню імпровізації. Тобто, «тезаурус молодого митця формувався у повсякденному «всмоктуванні» інформації і наполегливому її осмисленні, причому одним із головних векторів його професійного становлення було бажання досягнути драматургічні й технологічні особливості музичних шедеврів, зокрема, творів Й. С. Баха, В.А. Моцарта, Л. ван Бетховена», як наголошує М. Ржевська, описуючи симфонічну творчість іншого митця ХХ ст. [7]. За своєю сутністю така методика дозволяла реалізувати практикоорієнтований підхід до опанування всього спектру даних, якими потенційно володіє музичний матеріал та повинен володіти професіонал-виконавець. При цьому опанування цього матеріалу проходило через власний розвиток виконавських можливостей.

Варто зазначити, що найбільшу увагу у роботі з учнями Володимир Кирилович приділяв творам В. А. Моцарта, він вважав, на що вказують згадки учнів, що флейтист який вміє грати твори цього композитора легко впорається з творами інших композиторів. Ця теза майстра є не випадковою. Як відомо, саме творчість В. А. Моцарта є найбільш «сконцентрованим явищем, де є усе найжиттєздатніше, придатне для подальшого розвитку мистецтва» [1]. Насамперед, йдеться про наявність інтерпретаційних завдань, що мають підґрунтя у вигляді штрихових, артикуляційних та стилістичних особливостей, та які музиканти опрацьовують чи не все життя: «По Моцарту чутно, якого рівня музикант», – казав Турбовський. Ці слова небезпідставні, бо майже на кожному конкурсі або прослуховуванні на посаду артиста

оркестру, музикант має продемонструвати свій рівень та своє бачення інтерпретації творів В. А. Моцарта. Творчість даного композитора дійсно є найбзручнішою для демонстрації власного таланту, а також для розвитку виконавських здібностей. На прикладі творів цього композитора Володимир Кирилович навчав традиційній вимові музичних фраз, чіткій артикуляції та ретельному метро-ритмічному контролю.

Була ще одна типова риса школи Турбовського. На початковому етапі формування виконавця, багато уваги було приділено технічним складовим: виконавська постава, положення амбушуру, опора та робота над виконавським диханням. Суттєво, що досить довгий термін (буквально протягом двох років навчання) вчитель наполягав, аби учні грали твори в динаміці *f*, адже саме на такій гучній динаміці, згідно з думкою викладача, можна зрозуміти механізм роботи виконавського дихання та роль опори при грі на флейті. Володимир Костянтинович наголошував, що «Флейта – це не тільки про ніжність, але й про потужність», «На флейті завжди легше прибрати динаміку, ніж додати» (*згадки учнів*). Останнє пояснюється тим фактом, що динаміка *f* вимагає від флейтиста застосовувати інтенсивнішого дихання, як наслідок – розвиваються м'язи черева, легені охоплюють більше повітря, діафрагма працює у підвищеному навантаженні. Після опанування учнем технікою виконавського дихання динаміка виконуваного твору вже мала залежати від художньої складової.

Найвагомішою відмінністю у проведенні занять Турбовського від манери інших викладачів були т. зв. групові заняття. На них учні приходили на урок в один і той самий час, кожен по черзі грав свою програму на сцені, а по завершенню відбувався колективний аналіз виступу. Такі систематичні заняття насамперед формували в учнях сценічну витримку та

прищеплювали правильні вектори розвитку саме виконавського типу мислення, коли твір відразу вчився для презентації на публіці, а не для загального розвитку, формально у класі. Тобто учні отримували досвід у виконанні як сам на сам з викладачем у класі, так і граючи на сцені перед глядачами. У такий спосіб учні звикали до концертної атмосфери, необхідності продемонструвати високий результат напрацювань і надалі були розкутішими та впевненішими на сцені. Суттєвим фактором було й те, що після виступу обов'язковим ставало обговорення, в якому брали участь усі присутні й зазначали як позитивні, так і негативні риси виступу. Це надавало можливості розвивати в учнях педагогічно-викладацьку компетентність, а також допомагало у пошуку правильних підходів до пошуку інтерпретації. Цікаво, що до таких заходів долучалися студенти інших відділів та класів інших викладачів, аби взяти участь у додаткових виступах та їх обговореннях. Це було обґрунтовано тим фактом, що, окрім власне набуття сценічних навичок, під час обговорень підіймалися всі теми, що стосуються виконавського мистецтва гри на флейті: стиль, штрихи, динаміка, образність та інші, а також В. К. Турбовський торкався й тем інших дисциплін, які були необхідні для пошуку образу та формування емоційного інтелекту учнів.

Окрім традиційних звернень до історії музики, гармонії, поліфонії, від нього можна було почути лекції з всесвітньої історії, релігієзнавства, філософії, психології і багатьох інших наук та побачити в кожній із них зв'язок із музичним мистецтвом. Це він пояснював тим, що у музиці зустрічаються найрізноманітніші образи, стилі, ефекти, емоції, стани, звуки, які не можливо повно інтерпретувати без знань із інших дисциплін. Така ерудованість викладача заворожувала та викликала в учнів бажання рівнятися на свого наставника. Але

окрім такого ефекту, можна стверджувати, що ним було вже впроваджено те, що в подальшому отримає назву «інтегративні підходи у методики викладання», «STEAM-підходи» та, як було вже зазначено вище, практикоорієнтоване навчання тощо. Турбовський стверджував, «щоб покращити свій рівень гри на флейті, необхідно навчати грати іншого. Коли навчаєш іншого, вчишся й сам». Це стало сутністю його школи – максимального залучення студентів до концертно-виконавської та педагогічної практики.

Успішність того чи того викладацького стилю є показовою відповідно до досягнень його учнів. В.К. Турбовський за роки своєї викладацької діяльності підготував понад 100 лауреатів міжнародних та всеукраїнських музичних конкурсів у номінації «флейта». При чому, це отримало свій прояв на всіх рівнях освіти, від молодших класів музичної школи до магістрантів закладів вищої освіти. Його учні значною кількістю стали лауреатами численних всеукраїнських та міжнародних конкурсів.

Одним з яскравих прикладів успішної педагогічної діяльності В. К. Турбовського стала перемога його учнів у всіх вікових категоріях у номінації «флейта» на VII Міжнародному конкурсі молодих виконавців на дерев'яних духових інструментах імені Дмитра Біді (м. Львів, 2016 р.): В. Грицун – I премія, Т. Гудзеляк – I премія, Б. Єремеев – I премія. До складу журі входили: Андарас Адорьян (Данія), Андрій Карпак (Україна), Ельжбета Гаєвська-Гадзіна (Польща).

Після закінчення навчання учні В. К. Турбовського працювали і працюють в українських та іноземних музичних колективах: Симфонічний оркестр Лахті («Sinfonia Lahti», м. Лахті, Фінляндія – І. Горкун); Симфонічний оркестр Баварського радіо (Ternau, Німеччина – І. Пилипчак); Австрійсько-український симфонічний оркестр «K&K

Philharmoniker» ((Н. Дульдєєр (Суслова) та І. Лаптінова)); Національний академічний театр опери та балету України ім. Т. Г. Шевченка – Б. Стельмашенко, Є. Чеглакова; Національна філармонія України – М. Сіренко; Національний ансамбль солістів «Київська камерата» – М. Кіях; Національний президентський оркестр – Д. Смірнов, К. Чагіна, О. Яременко; Національний заслужений академічний ансамбль танцю України ім. П. Вірського – К. Юрченко; Національний Одеський філармонійний оркестр – М. Костіна та Н. Дульдєєр (Суслова); Ансамбль пісні і танцю Збройних Сил України – А. Сметаніна; Київський академічний театр опери і балету для дітей та юнацтва – М. Білаш, Р. Степаненко; Чернігівський обласний філармонійний центр фестивалів та концертних програм – П. Шевчук.

Частина вихованців В. К. Турбовського продовжують традиції його школи вже у власній викладацькій діяльності: М. Хакімова (Тбіліська державна консерваторія ім. В. Сараджишвілі); Б. Єремєєв (Київський столичний університет ім. Б. Грінченка); Є. Чеглакова, К. Юрченко, О. Яременко (Київський державний музичний ліцей ім. М. В. Лисенка). Суттєвим є факт, що вже їх учні отримують почесні звання лауреатів у різноманітних конкурсах із виконавського мистецтва.

Висновки. Підсумовуючи, варто зазначити, що постать Володимира Кириловича Турбовського є яскравим прикладом реалізації музиканта як виконавця, так і як викладача. Виокремлено основні риси його викладацької діяльності, яка була спрямована на опанування основними виконавськими принципами через залучення широкого спектру науково-практичних знань. На сьогодні можна стверджувати, що В.К. Турбовський вводив достатньо інноваційні для того часу методи роботи для виховання високопрофесійного флейтиста.

Його метою була підготовка учня до усіх сфер потенційної діяльності музиканта. Флейтова школа майстра у контексті формування Київської школи є прикладом інтеграції сучасних знань, європейських підходів до формування конкурентоспроможної особистості, а реалізація його учнів у професії підтверджує успішність таких методів. У цілому дослідження тільки окреслює основні віхи у діяльності Володимири Кириловича Турбовського та дозволяє прогнозувати наступне, поглиблене вивчення етапів його виконавської діяльності, яка стала основою для формування його поглядів на освітнє середовище.

Список використаної літератури:

1. Вовк Р. Портрети корифеїв: до 100-річчя від дня заснування Національної музичної академії ім. П. І. Чайковського. Ніжин: Лисенко М. М., 2013. 225 с.
2. Єрмак І. Флейтове виконавське мистецтво Західної Європи XVIII століття: розвиток інструмента, техніка, репертуар: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2020. 19 с.
3. Каблова Т., Румянцева С. Специфіка вивчення регіональної хорової культури в соціальному контексті розвитку XX – початку XXI ст. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2017. Вип. 38. Сс. 179-184.
4. Карп'як А. Флейтове мистецтво в музичній культурі Львова (19-20 ст.): дис... канд. мистецтвознав. Київ, 2002. 198 с.
5. Кушнір А. Київська флейтова школа: теоретичний, історичний, виконавський аспекти: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Одеса, 2013. 16 с.

6. Перцов М. Флейтова музика України: витoki, історична еволюція та сучасні тенденції. Дис. ... канд. мистецтвознав. Київ, 2018. 192 с.
7. Ржевська М. Риси симфонічної творчості Геннадія Ляшенка. Мистецтвознавчі записки. 2013. Вип. 24. Сс. 3-8.
8. Шутко Ю. Флейтове мистецтво ХХ століття в контексті української культури: автореф. дис. ... канд. мистецтвознав. Львів, 2010. 19 с.

Bohdan M. YEREMEIEV,
Borys Grinchenko Kyiv University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: revocooldrink1@gmail.com,
ORCID: 0000-0003-3500-141X

THE ROLE OF V. K. TURBOVSKY IN THE FORMATION OF THE FLUTE PERFORMING SCHOOL OF UKRAINE

Abstract. A personalized approach in the formation of modern research is currently a potentially interesting and insufficiently covered aspect of research. For a long time, Ukrainian musical culture was studied from the standpoint of general coverage of its components without proper study of individual persons. It was this that substantiated the content of this article, namely, the study of the activities of the prominent representative of the Kyiv flute school, Volodymyr Kyrylovych Turbovsky. It is noted that V.K. Turbovsky entered the history of the formation of the performing flute industry as a performer and teacher, the creator of his own teaching school, whose students today hold leading positions in accordance with the potential of a musician in orchestras, ensembles and art education institutions of Ukraine and the world.

The article examines the main types of his creative activity, indicates the main positions where V. K. Turbovsky realized his talent as a soloist and orchestra artist, and also highlights the specific components of his teaching methods. Thus, the article focuses on the initial stage of the formation of performance skills, a peculiar relationship to mastering the style of the Viennese classics, the Baroque era, etc. The attention of V. K. Turbovsky to the performance of the works by V.-A. Mozart from the standpoint of the method of teaching performance on the flute is emphasized. Emphasis is placed on the meaningfulness of group classes for the formation of stage performance and pedagogical competence of students. An opinion is suggested regarding the introduction of elements of integrability and “STEAM-technologies” into the artistic and educational process. The article substantiates the validity of the statement regarding the existence of V. K. Turbovsky's flute school due to the wide range of achievements of students in competitive performance and teaching activities. The concept of the flute school of V. K. Turbovsky was introduced into scientific circulation as a potential topic for further in-depth study.

Key words: flute school, V. K. Turbovsky, pedagogical views, performance, teaching method, integrativeness, art education.

References:

1. Vovk, R. (2013). Portrety koryfeyiv: do 100-richchya vid dnya zasnuvannya Natsional'noyi muzychnoyi akademiyi Ukrayiny im. P. I. Chaykovs'koho [Portraits of luminaries: to the 100th anniversary of the founding of the Ukrainian National Tchaikovsky Academy of Music]. Nizhin: Lysenko M.M. [in Ukrainian].
2. Yermak, I. (2020). Fleytove vykonavs'ke mystetstvo Zakhidnoyi Yevropy XVIII stolittya: rozvytok instrumenta, tekhnika, repertuar [Flute performing art of Western Europe of the

18th century: development of the instrument, technique, repertoire]. PhD Thesis... Kyiv [in Ukrainian].

3. Kablova, T., Rumyantseva, S. (2017). Spetsyfika vyvchennya rehional'noyi khorovoyi kul'tury v sotsial'nomu konteksti rozvytku XX – pochatku XXI st. [The specifics of the study of regional choral culture in the social context of the development of the 20th – beginning of the 21st centuries]. Aktual'ni problemy istoriyi, teorii ta praktyky khudozhn'oyi kul'tury. 38, 179-184 [in Ukrainian].

4. Karpyak, A. (2002). Fleytove mystetstvo v muzychniy kul'turi L'vova (19-20 st.) [Flute art in the musical culture of Lviv (19-20 centuries)]. PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].

5. Kushnir, A. (2013). Kyyivs'ka fleytova shkola: teoretychnyy, istorychnyy, vykonavs'kyi aspekty [Kyiv flute school: theoretical, historical, performance aspects]. PhD Thesis. Odesa [in Ukrainian].

6. Pertsov, M. (2018). Fleytova muzyka Ukrayiny: vytoky, istorychna evolyutsiya ta suchasni tendentsiyi [Flute music of Ukraine: origins, historical evolution and modern trends]. PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].

7. Rzhevskaya, M. (2013). Rysy symfonichnoyi tvorchosti Hennadiya Lyashenka [Features of the symphonic work of Gennady Lyashenko]. Mystetstvoznavchi zapysky. 24, 3-8 [in Ukrainian].

8. Shutko, Y. (2010). Fleytove mystetstvo XX stolittya v konteksti ukrayins'koyi kul'tury [Flute art of the 20th century in the context of Ukrainian culture]. PhD Thesis. L'viv [in Ukrainian].

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

DOI: doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.119-129

УДК 7.094; 745/749

Олександр Касьянович ФЕДУРУК,

доктор мистецвознавства, професор,

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,
Київ, Україна,

e-mail: fedoruk_ok@ukr.net

ЕЛЕВАЦІЯ – ЯК ВОСЬМЕ ЧУДО НАЦІОНАЛЬНОГО ДЕКОРАЦІЙНОГО МИСТЕЦТВА

Анотація. Стаття присвячена окремим проектам української мисткині, головного художника Національного театру опери та балету України, сценографа, театрального художника Марії Левицької. Художниця є лауреатом Державної премії імені Т. Шевченка, членом-кореспондентом Академії мистецтв України, має звання Народного художника України. У матеріалі висвітлено історико-культурний контекст, у якому творить майстриня, подано аналіз низки творчих проектів художниці, проаналізовано способи створення образів, прийоми підходу до роботи. Матеріал подано крізь призму комплексного погляду на художні процеси, в яких працює художниця, визначено прийоми її пошуку шляхів створення історичної відповідності образів, охарактеризовано знакові вистави, над оформленням яких вона працювала: опери Дж. Пуччіні «Турандот», Дж. Верді «Набукко» і «Дон Карлос», «Джоконда» А. Понк'єлі, «Клоуни» Р. Леонковалло, балети М. Римського-Корсакова «Снігова королева», «Травнева ніч» Є. Станковича та ін. Подано огляд виставкових проектів,

організованих художницею, де були представлені її основні роботи, включно з етюдами, що мають беззаперечну самостійну художню цінність.

Ключові слова: театр, опера, мистецтво, етюд, балет, художник, хореографія, сценографія.

Вступ. Насамперед про термін елевация – як поривання у вись, як мить переборення земного тяжіння, як найвища ступінь хореографічної майстерності, пікових вершин якої досягнув незрівнянний за талантом киянин Вацлав Ніжинський (1889-1950 рр.), дивуючи публіку в театрі Дягилева, а потім у театрі Лондона. Восьмим чудом хореографії називали його у Лондоні!

Отож, Вацлав Ніжинський зі своєю сестрою Броніславою Ніжинською є нашою гордістю, так само, як Серж Ліфар. Не забуваймо про це!

Про Національну оперу України імені Тараса Шевченка як рівноправне явище у сузір'ї кращих оперних сцен Європи варто і потрібно частіше писати, якщо ми бережемо в собі почуття національної гідності за пріоритети української культури і, по можливості, доносимо це розуміння з відчуттям гордості до реципієнтів, споживачів, шанувальників нашого українського мистецтва.

Національний оперний театр у Києві – це наша візитна світового гатунку картка, і весь величезний мистецький колектив, який є у його складі, від чудових майстринь костюмерного, помічників машиністів сцени до світового найвищого рівня з унікальним голосом *sprinto soprano* Людмили Монастирської, яку не вперше запрошують на унікальну сцену Метрополітен-опера.

Постановка проблеми. Пригадую шанобливі слова виступу Людмили Монастирської восени минулого року на вернісажі малярства Марії Левитської у велелюдній

виставковій залі Київської Національної Спілки художників України. Її щирі оцінки побаченого в експозиції не одному запали в душу, вони загорнули малярство на етюднику і декораційне мистецтво та сценічні строї репрезентантки в одну косонансову цілість мистецької Шляхетності.

Було достойне вшанування творів славетної мисткині Левитської, зібрані в експозиційну ансамблеву єдність і малярські композиції, і ескізи декорацій до опери «Набукко» та балету «Снігова королева», і ескізи театральних строїв Левитської до опер Д. Верді «Набукко» та «Дон Карлос», тієї опери, яку у Львівському театрі ставили ще 1877 р. XIX ст. з публікацією розширеного буклету.

Була того самого року, перед тим улітку, також гідна презентація мисткині в київській галереї «Портал 11» на Трисвятительській вулиці vis-à-vis зі Свято- Михайлівською катедрою, де глядачі насолоджувалися ескізами театральних строїв до «Джоконди» А. Понкієллі, «Майської ночі» Є. Станковича, «Паяців» Р. Леонковалло, «Турандот» Дж. Пуччіні etc.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Станом на сьогодні майже немає наукових роздідок, які б були підґрунтям для дослідження феномену творчості Марії Левитської, то ж, дану статтю можна вважати прологом для початку висвітлення таланту мисткині.

Мета статті. Отож, цим заявленням стверджуємо сценографічну елевацію головної мисткині Національної опери Марії Левитської, яка упродовж трьох десятиліть оформила на Київській оперній сцені понад 50 театральних вистав і оформила ще 100 в інших театрах України (уяснюємо масштабність декорацій на 240 квадратних метрах сцени в київському оперному театрі, а також унікальну наявну кількість від 150 до 300 театральних костюмів для деяких сценічних презентацій!).

Виклад основного матеріалу. Це ж геніальний Д. Боровський, він теж працював у Києві, стверджував, що в новітній сценографії найважче це костюми – але не декорації).

Усі ці оперні та балетні вистави і склали Славетну (*свідомо артикулюємо поняття – «Славетну» з великої літери!*) сторінку оперного театру, бо на кожній виставі Національної опери аншлаги, і про зайвий квиток можна лише мріяти: усі місця зайняті від партерів першого ряду перед просценіумом до гальорок, які окуповують, як правило, студенти консерваторії, академії театрального мистецтва, інститутів культури).

Таким чином, у ці композиції декорацій театральних вистав в Національній опері, що були першокласно сценографічно презентовані головною мисткинею Левитською (від «Таємного шлюбу» Д. Чімарози, від «Богеми» Дж. Пуччіні, і так само з непоставленою оперою «Лючія де Лямермур» Г. Доніцетті зі славетною режисеркою І. Молостовою, яка буквально на сцені і померла, до праці з головним режисером Д. Гнатюком «Над Травіатою», праці з талановитим хормейстером-постановником Л. Венедиктовим, праці над балетом художнього керівника Театру М. Скорика «Мойсей») – є, поруч з багатьма іншими виставами, – а ми не осоромимось, назвавши у наступному реченні деякі з огрому числа оформлених Левитською, – є, повірте, її мистецьке поривання у висі української культури, є, на наше переконання, декораційною та найвищим гатунком театральних строїв елевацією – як чудо майстерності, таланту мисткині Левитської, як золотий спів Монастирської, чи вокальні маестерії наших талантів В. Дитюка, О. Крамарєвої, С. Магери, О. Нагорної, А. Швачки, Т. Штонди, etc.

Не можна спокійно, без емоційних інтонацій, перелічити всі талановито оформлені через унікальну майстерність

М. Левитської оперні та балетні вистави, але окремі назвемо: «Макбет» Дж. Верді, «Турандот», «Флорія Тоска» Дж. Пуччіні, «Запорожець за Дунаєм» С. Гулака-Артемовського, «Чарівний сон» М. Лисенка, «Лебедине озеро» П. Чайковського, – ці та багато інших вистав Національної опери гаряче вітали глядачі на гастролях театру у Японії, Канаді, Італії (де мисткиня була відзначена найвищою нагородою Італійської республіки для чужоземних громадян – орденом «Зірка Італії»), Грузії, Данії, Іспанії, Франції.

Левитську запрошували для праці над декораційним формленням сцен та проєктуванням театральних строїв різні драматичні та музичні театри України – і не лише, бо в її творчому списку і Гданськ, і Хайфа, і Торонто, і Марібор, а в Празі за ескізи декорацій та театральних строїв до п'єси Кальдерона де Барка «Стійкий принц», який більшовицька влада зняла з репертуару, а молода мисткиня опинилася в «цензурному списку», – так ось, у Празькій «Квадріснале-83» випускниця Київського художнього інституту Левитська була удостоєна найвищим дипломом (ніхто до неї та й після неї такої високої відзнаки не отримував).

Не вистачає нам права узагальнити кількома абзацами великий внесок київської мисткині у розвиток модерних засад української сценографічної композиції та мистецтва театального строю. Уже не раз нам доводилося озвучувати наше замилювання інноваційними перлинами декорацій та театральних костюмів Марії Левитської до оперних та балетних вистав «Макбет», «Флорія Тоска», «Шехерезада», «Набукко», «Дон Карлос», «Мойсей» та ін. на сцені знаменитого театру.

Ставимо сьогодні основне завдання висловити позитивні емоції від власних неодноразових реценсій славетної опери Джакомо Пуччіні «Турандот» і останньої з-поміж них у виставі, що відбулася 11 грудня 2021 р.

До агресивного нападу рашистів на Україну, до початку війни залишалося два місяці тринадцять днів! Таке горе на нашій Україні, про війну з агресорами-рашами тоді ніхто не міг передбачити!

Театральні заявлення на постановки «Турандот» прагнули отримати менеджери багатьох країн. «Лише в Японії, – свідчила М. Левитська у бездоганно естетично оформленій авторській книзі «Музи і музика мого театру», що зникла з книжкових полиць магазинів одразу після її виходу в світ у 2016 р., – «Турандот» пройшла майже 50 разів. – І додала з жалем при тому: «Шкода, що у гастрольній трупі серед 220 осіб мені місця не знайшлося» [1, с. 108]. Таке в нашому житті трапляється нерідко – додаємо від себе.

«Турандот» на київській сцені поставив знаменитий італійський режисер Маріо Коррарі, який знайшов своє покликання у режисерських проєктах театру Йельського університету. А сцена Київського оперного йому припала до душі, як засвідчили наступні постановки Коррарі в Київській опері – «Джоконда» Амількаре Понкієллі та «Фауст» Шарля Гуно.

Входження в світ китайських традицій, звичаїв, історичних фактів для Марії Левитської виявилось заманливим. І щоб досягнути його душею й зором, слід побувати, пожити в Китаї. Подібна комунікативність із оперною музикою, з її мелодійним наративом, прагнення збагнути суть режисерської інтерпретації не новина для неї.

Відчути епоху задуму вистави «Набукко» допомогли мандри Левитської на Близькому Сході, в Єгипті. Щоби проїнятися відчуттям історії й передати дух можновладця Ескоріалу, і головне, драму інфанта Дон Карлоса з однойменної опери Дж. Верді, накинула за спину наплічник і помандрувала пішки дорогами Каталонії, щоби збагнути велич, сприйняти

глибше дух католицької Іспанії. Пошук драми «Макбета» привів її на береги Альбіону, а на пошук естетичних рішень «Дафніса і Хлої» її надихнув археологічний музей в Афінах...

Отже, опера Турандот – про світлий промінь кохання, який зцілює жорстокість та владолубство неприступної принцеси з Забороненого міста, можливо, з Палацу Небесної Чистоти. Проте, знеможена емоційним щирим почуттям татарського принца Калафа у третій прикінцевій дії напруженої вистави, вона погоджується стати його дружиною. Зроджений промінь глибокого кохання Калафа принцеса Турандот приносить звісткою своєму батькові імператорові Альтоуму – Синові Сонця, за китайською віковою традицією, як доказ, що кохання взяло верх над владою. Слова Турандот линуть під святкові сурми радості усього народу та міністрів імператорського двору.

Мандри мисткині по провінціях Китаю, знайомство з архітектурно-мистецькими чарами Пекіна як підґрунття для сценографічного задуму: вивчення його скарбів різних династій у музеях, насамперед, у Національному Пекінському музеї (зображення драконів, феніксів, змій, лотосів, квітів, пташечок на численних фарфорових золочених, кольорових вазах, винних чашах, виробах із бронзи, контейнерах для води, безліч предметів декоративного характеру, багатство різьблення, розмаїття форм меблів); відчуття, пережиті мисткинею у Закритому імператорському місті, або під час національного свята Китаю Дуань У, відвідини стародавнього центру столиці з численними арт-галереями, зокрема, галереї «Rong Bao Zhai Art», де огром робіт знаменитого Ці Бай Ші, який у 93-річному віці залишив нащадкам свій заповіт – знаменитий ієрогліф «Треба вивчати свою національну культуру», галереї «Дзігуг», що віддавна славиться раритетними килимами, знайомство з унікальною, світового рівня, культурою шовку Суджоу, – все

це у поєднанні з вивченням класичної багатовікової традиційної архітектури та мистецтва Забороненого міста Синіх Небес справили на головну художницю театру незабутні враження.

Тому гігантські сценографічні задуми та проекти до вистави були впевнено новаційно реалізовані Левитською в ескізах орієнтально барвистих строїв принцеси, імператора Альтоума, сина Тимура Калафа, закоханої в нього Лю, рабині його батька, татарського вигнанця хана, імператорського великого міністра, великого радника, великого кухара, мандаринів, придворних дам та огрому з числа наближених до двору.

Мисткиню втішає розмаїття теплих відкритих барв – червоної з чорним, темно-коричневої з синім, звучання жовтого, зеленого, контрастів чорного і білого, – усі ці барви пломеніють у світлі рефлекторів, відчутті колажно на сцені.

Задум мисткині передбачив сценографічне відтворення історичної пишноти двору, і вона на сцені лягла урочисто, наче коштовні смарагди на мантиях Турандот та золочені прикраси придворних, засяяла поліхромією барв, багатством різьблень, шитва, конфігурацій настінних оздоб, панно і вона вписалися у розписи чарівних орієнтальних птахів, квітів, форм страхітливих драконів як елементів декору палацу, інших тварин з традиційного епосу...

Пишнота золота, темно-коричневих із краплагом барв у сценографічній партитурі інтер'єрів палацу переконливо себе виправдала, її доповнювали рельєфи скульптур, форми різьблень із блиском променів, діамантів, шляхетних каменів, променів золота на золочених мантиях придворних, офіційних мантиях військових, різних відзнак на мантиях наближених чиновників, що були включені в концепт задуму і здійсненні при виконанні емоційного дійства модерної вистави (мудро зауважила мисткиня у своїй вельми змістовній монографії про

органіку сценографічного задуму: «Почт, міністри, інші персонажі (понад сто осіб – зауваживо: про їх строї теж треба було подбати) – там теж своя ієрархія за кольором». І у синтетизмі поліхронізму – паралельне звучання акордом білого та чорного наскрізь урочисто символічного, щось є в цьому типове для міфологем китайської культури династії Ся.

Висновки. Інноваційні декорації разом із завісою виглядали урочисто, несподівано святково в екстер'єрах та інтер'єрах палацу, як це насправді мало бути у передбаченнях блиску позолоти та усієї пишноти барв інтер'єру з зображенням на вершині ієрархічних сходинок недоступного на троні в Залі Духовного Вдосконалення Сина Небес Альтоума, що сприймався як втілення Вічного.

Постановка «Турандот» увінчала лаврами талановитий колектив Національної опери, і в цій гармонії відчувалася злагодженість і взаємоузгодливість усього постановного складу – диригента Миколи Дядюри, режисера Маріо Корраді, мисткині Марії Левитської, хормейстера Лева Венедиктова, концертмейстерів, освітлювачів, машиністів сцени та режисерів, які вели неординарну виставу.

Список використаної літератури:

1. Левицька М. Музи і музика мого театру. Київ: Либідь, 2017. 237 с.
2. Левицька Марія Сергіївна.
URL: <https://academia.gov.ua/portfolio-item/levitska-mariya-sergiivna/>
3. Мария Левитская: «Я знаю место, где летает Бог». URL: <https://zn.ua/ART/mariya-levitskaya-ya-znayu-mesto-gde-letaet-bog-.html>

4. Головний художник Нацопери Марія Левитська запрошує на свою виставку. URL: <https://kievvlast.com.ua/style/golovnij-hudozhnik-natsoperi-mariya-levitska-zaproshue-na-svoyu-vistavku>
5. Роман с оперой.
URL: https://projects.weekend.today/levitskaya_opera

Olexander K. FEDORUK,
DSc in Arts, Professor,
National Academy of Culture and Arts Management,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: fedoruk_ok@ukr.net

ELEVATION IS LIKE THE EIGHTH NATIONAL WONDER DECORATIVE ART

Abstract. The article is dedicated to individual projects of Ukrainian art, the Chief Artist of the National Opera and Ballet Theater, set designer, theatrical artist, Maria Levitska of Ukraine. Mystkina is a Laureate of the State Prize named after T. Shevchenko is a Corresponding Member of the Academy of Arts of Ukraine, has the title of People's Artist of Ukraine. The historical and cultural context in which the craftswoman creates is highlighted in the material, an analysis of a number of the artist's creative projects is presented, the ways of creating images, methods of approach to work are analyzed. The material is presented through the prism of a comprehensive view of the artistic processes in which the artist works, the methods of her search for ways of creating historical correspondence of images are determined, the iconic performances on the design of which she worked are characterized: J. Puccini's operas "Turandot", G. Verdi's "Nabucco" and "Don Carlos", "Gioconda" by A. Ponchielli, "Clowns" by R. Leoncavallo, ballets

by M. Rimsky-Korsakov “The Snow Queen”, “May Night” by E. Stankovich, etc. An overview of the exhibition projects organized by the artist, where her main works were presented, including sketches that have an indisputable independent artistic value, is given.

Key words: theater, opera, art, sketch, ballet, artist, choreography, scenery.

References:

1. Levyts'ka, M. (2017). Muzy i muzyka moho teatru [Muses and music of my theater]. Kyiv: Lybid' [in Ukrainian].
2. Levyts'ka Mariya Serhiyivna [Levyts'ka Mariya Serhiyivna]. URL: <https://academia.gov.ua/portfolio-item/levitska-mariya-sergiivna/> [in Ukrainian].
3. Mariya Levitskaya: “YA znayu mesto, gde letayet Bog” [Mary of Levitskaya: “I know the place where God flies”]. URL: <https://zn.ua/ART/mariya-levitskaya-ya-znayu-mesto-gde-letaet-bog-html> [in Russian].
4. Holovnyy khudozhnyk Natsopery Mariya Levyt's'ka zaproshuye na svoyu vystavku [The main artist of Natsopera Maria Levitska invites to her exhibition]. URL: <https://kievvlast.com.ua/style/golovnij-hudozhnik-natsoperi-mariya-levitska-zaproshue-na-svoyu-vistavku> [in Ukrainian].
5. Roman s operoy [Romance with opera Romance with opera]. URL: https://projects.weekend.today/levitskaya_opera [in Russian].

DOI: doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.130-149

УДК 7.76.03/09; 7.026

Юлія Вікторівна РОМАНЕНКОВА,

доктор мистецтвознавства, професор,
Національний авіаційний університет,

Київ, Україна,

e-mail: 20romanenkova20@gmail.com,

ORCID: 0000-0001-6741-7829

СУЧАСНИЙ УКРАЇНСЬКИЙ ЕКСЛІБРИС У ВІТЧИЗНЯНИЙ ГУМАНІТАРИСТИЦІ: ДО ПИТАННЯ СТАНУ ДОСЛІДЖЕНОСТІ ФЕНОМЕНУ

Анотація. Стаття має на меті систематизацію публікацій, присвячених сучасному вітчизняному книжковому знаку. Акцентується відсутність комплексних, ґрунтовних досліджень, предметом аналізу яких є екслібрис, підкреслено фрагментарний характер переважної більшості наявних праць. Екслібристика подається як одне з найперспективніших явищ вітчизняного мистецтвознавства — недооцінене, мало висвітлене, погано зрозуміле. Зазначені причини дефіциту уваги до явища. Підкреслено особливості наукових і науково-популярних публікацій, створюваних теоретиками та художниками-практиками, основна різниця в методології, якою вони послуговуються. Книжковий знак сучасної України є дуже вигідним шляхом для презентування мистецького обличчя держави за її межами, зміцнення та покращення художнього іміджу у світовому арт-просторі. Тому акцентовано необхідність поглиблення наукового осягнення екслібрису сучасної України. Підкреслено нерівномірність висвітлення явища за кордоном та у вітчизняній мистецтвознавчій науці.

Проаналізовано наявні наукові праці в галузі екслібристики. Наведено як найбільш значущі публікації Ю. Каменецької, В. Михальчука, П. Нестеренка (дано стислий огляд характерних рис діяльності екслібрис-клубу, президентом якого він є), Ю. Романенкової, Т. Сафоновой, В. Тупіка. Зазначено, що український екслібрис швидко набирає обертів у зарубіжному художньому полі, починаючи з середини 1990-х рр., хоча увага до нього у вітчизняному науковому полі до сьогодні є дуже слабкою, тому склалася неприпустима, але типова для вітчизняної науки ситуація, коли феномен висвітлений і оцінений за межами країни краще, ніж на Батьківщині. Тому основною метою та завданням на перспективу для науковців сформульовано знищення нерівномірності висвітлення явища та сприяння його подальшого ствердження в українській гуманітаристиці.

Ключові слова: графіка малих форм, книжковий знак, екслібрис, глибокий друк, високий друк, колекціонування, книжкова графіка, графічний дизайн

Вступ. Український екслібрис має вже досить тривалу історію, чого не скажеш про стан теоретичного осягнення феномену. Екслібристика і зараз може бути оцінена як одне з найперспективніших явищ вітчизняного мистецтвознавства – недооцінена, мало висвітлена, погано зрозуміла. Книжковий знак, не дивлячись на кілька сторіч історії, і сьогодні фактично призначений для вузького кола знавців – не дивлячись на спроби фахівців його популяризувати та вивести за межі суто прикладної функції, екслібрис залишається переважно в тіні для широкого загалу і милує око більшою мірою рафінованої інтелігенції, що знається на друкованій графіці. При цьому книжковий знак сучасної України є дуже вигідним шляхом для презентування мистецького обличчя держави за її межами,

зміцнення та покращення художнього іміджу у світовому арт-просторі.

Постановка проблеми. Історія української друкованої графіки не може вважатися цариною, яка повно та всебічно досліджена, а книжковий знак – мабуть, її найскладніший для науковців сегмент. Передусім, перепону, яку майже неможливо подолати, є складності у галузі знання теоретиками технік і матеріалів, які використовуються при створенні екслібрисів. Намагаючись висвітлити певні історичні етапи еволюції вітчизняного книжкового знаку, автори найчастіше ставлять собі за мету дати історичний огляд, у переважній кількості випадків – до середини ХХ ст., а сучасний екслібрис особливо знакового періоду – межі ХХ та ХХІ ст. так і залишається поза колом світла. І лівова частка теоретичних штудій, присвячених цьому явищу, є, на жаль, доволі описовими, грішать поверховістю. Причиною також є відсутність належного рівня компетентності у практичній царині у більшості авторів, що бралися за цю проблематику, слабка обізнаність у галузі технічних аспектів, що призводить до підміни понять, – наукові тексти з використанням формального аналізу поступаються науково-популярним описам фабули, зі зміщенням акцентів на деталі творчої біографії автора твору, на опис (саме опис, не аналіз) сюжетів тощо. Звідси і недооціненість явища, яке можна по праву трактувати як одне з найзначніших у сучасній друкованій графіці України зламу ХХ та ХХІ ст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. На жаль, бібліографія українського книжкового знаку станом на сьогодні є дуже обмеженою, хоча варто констатувати деяке пожвавлення інтересу до явища впродовж останніх кількох років. Основний корпус праць, присвячених екслібрису незалежної України, можна поділити на кілька блоків: розробки, автори яких

фокусувалися на творчості певного майстра, тобто дослідження переважно є монографічними; праці про книжковий знак України, орієнтовані на колекціонерів, надруковані більшою мірою в науково-популярних виданнях; роботи, що є своєрідною онтологією конкретних мотивів, сюжетних ліній в екслібрисі; наукові дослідження, як комплексні, так і присвячені окремим аспектам феномену, що ставлять на меті популяризувати екслібрис за межами України та презентувати його як вагомий складовий вітчизняної української графіки, тому висвітлюють більшою мірою творчі контакти митців та їх кроки до інтеграції у зарубіжний арт-простір. На жаль, останній блок поки що представлений дуже скудно.

Систематизація усіх наявних досліджень які можуть пролити світло на сучасний книжковий знак України, є **метою** даної **статті**, спрямованої переважно на актуалізацію необхідності комплексного аналізу вітчизняного екслібрису та його ролі у покращенні мистецького іміджу держави в сьогоденішньому культурному полі.

Виклад основного матеріалу. Історія українського екслібрису до 1991 р. висвітлена в гуманітаристиці країни значно краще, ніж сучасна сторінка його існування. Є і праці, присвячені окремим персоналіям, що зробили свій внесок у розвиток книжкового знаку, як роботи Н. Белічко [2] та Д. Малакова про Г. Малакова [6] або Б. Певного про М. Левицького; і більш комплексні розробки, як публікації Л. Амеліної, Я. Бердичевського [1], Ю. Іванченка, О. Лагутенко, О. Ламонової, О. Маричевської. На жаль, найчастіше розробки було присвячено художникам більш ранніх періодів, до 1990-х рр., творчість яких і так не була скривджена увагою, хоча екслібрис залишався в тіньовому становищі на тлі інших видів графіки. Тоді як своєрідному «андерграунду» екслібрис-світу, тобто митцям, що не є

частиною художнього життя, яке проходить виключно у межах офіційних державних профільних організацій, увага не приділялася. Тим часом, саме вони приносять левову частку перемог на найпрестижніших конкурсах світу – адже світова мистецька спільнота оцінює не дипломи НСХУ або медалі чи почесні грамоти від спілок та фондів, а наявність мистецького хисту та професійний рівень, що, на жаль, далеко не завжди напряму пов'язано з офіційним визнанням. Основним пропагандистом книжкового знаку в Україні став Петро Нестеренко, який з 1993 р. очолює створений за його ж ініціативою Український екслібрис-клуб (УЕК). Це громадська організація, діяльність якої, на жаль, протікає доволі уривчасто, з великими перервами в активності, бо для експозиційної діяльності та мобільності митців потрібна фінансова підтримка, а її у організації немає. Тому ентузіасти виживають лише завдяки власній фанатичній захопленості справою – влаштовують конкурси, переважно серед студентів, під егідою Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури (на кшталт конкурсів новорічного екслібриса), на початку своєї історії сприяли організації міжнародних виставок-конкурсів (1993/94 рр., Київ), подекуди намагаються робити це і зараз (спільно з чеськими колегами, наприклад: виставка екслібриса «Тандем», 2019 р.; чи разом із китайськими митцями: «Ювілейна виставка китайського екслібриса», 2019 р.). Але ці спроби є доволі локальними, мають не дуже великий розголос, хоча заслуговують на інтерес та повагу в силу відсутності можливостей для популяризації таких подій. Навіть участь у міжнародних конкурсах, у виставковому житті світу українських графіків – це заслуга виключно самих художників, які відшукують шанси гідно презентувати свою країну в різних куточках світу. При цьому ані державного фінансування для цього вони не мають, ані підтримки державних інституцій, ані

допомоги профільних мистецьких організацій, хоча Україна з 1994 р. є членом «FISAE» («Міжнародної асоціації товариств екслібрисистів»). Тому справа, яка має величезний потенціал для іміджеформування, перетворюється на процес виживання клубу за інтересами.

Саме президентом УЕК, Петром Нестеренком, зроблено багато публікацій, як заклали підвалини для дослідження українського книжкового знаку. І не лише в українських виданнях. Звісно, не всі вони мають науковий характер, чимало побачили світ завдяки спонсорській підтримці у виданнях комерційного характеру, популярного жанру, розрахованих на колекціонерів та поціновувачів цього виду графіки (видавництво С. Бродовича, видання португальського мецената А. М. да Мота Міранда або бельгійського – Л. ван ден Бріля). Чимало статей були вступними до каталогів виставок. Ці роботи теж посіли певну «нішу» в українській екслібристиці, бо спрямовані на шляхетну мету популяризації книжкового знаку, виривання його з забуття та інколи, можна сказати, навіть майже реанімації.

Але значна частина штудій є і суто науковими. Адже саме П. Нестеренко став автором першої в Незалежній Україні дисертації про екслібрис. Хоча вона присвячена книжковому знаку до середини ХХ ст., але, все ж, є наріжним каменем сучасного вітчизняного корпусу теоретичних праць про книжковий знак. Серед робіт П. Нестеренка є і праці загального характеру, присвячені графіці малих форм загалом [11; 12; 13], і її окремим аспектам [14; 15].

Друга дисертація про екслібрис присвячна суто сучасному книжковому знаку України [4], і є плодом наукової творчості Ю. Каменецької, яка є художником-графіком, дизайнером, тому її погляд на явище є особливо цікавим, бо вона здатна аналізувати і технічні особливості творів, робити

мистецвознавчий аналіз, що може претендувати на ґрунтовність та всебічний характер. Найціннішими розробками зазвичай є саме штудії практиків – жоден теоретик не здатен досягнути всі тонкощі складностей технологічного процесу, від перенесення малюнку на друкарську форму до специфіки травлення при глибокому друці або суміщення відбитків із різних дошок при друці в багатоколірній ксилографії. Ю. Каменецька, при неабиякому сприянні якої президент УЕК активізує діяльність екслібристів у Києві, має досить багато статей, які висвітлюють і творчість вітчизняних митців зламу ХХ та ХХІ ст. [3], і окремі аспекти виставкової діяльності художників, у тому числі – й за межами країни, і специфіку технологічних процесів [5]. Її дисертаційне дослідження має цінний ілюстративний додаток, каталог творів сучасних вітчизняних екслібристів, де введено в науковий обіг і чимало до сьогодні майже невідомих імен, і представлені невідомі чи маловідомі твори багатьох майстрів. На жаль, навіть маючи належні знання, дослідниця приділила замало уваги суто технологічним аспектам у цій роботі, обмежуючись більшою мірою історичним фактажем, що позбавляє аналіз бажаної глибини. Шкода, що низка авторів, які є вагомим сегментом загальної картини еволюції українського екслібрису, була випущена з уваги, деякі згадані лише побіжно. Власне передусім йдеться про вище згаданий «андерграунд» графіки малих форм, тобто про ті самі зміщення акцентів у бік «офіційного мистецтва», осередками якого є Спілка художників та стіни Академії Мистецтв. Але ж варто пам'ятати, що сучасні мистецькі процеси, в тому числі й у надрах екслібрису, зосереджені не лише там, і багато що вартого уваги відірвано від офіційних профільних організацій, тому обирати персоналії для висвітлення треба, враховуючи всі вектори розвитку феномену.

На жаль, є і ще кілька дисертаційних досліджень, які опікувалися сучасним вітчизняним книжковим знаком, обіцяли презентувати цікавий матеріал, але поки не були доведені до завершення. Саме – на жаль, бо поки що ці розробки лише в стані зародку. Хоча, за іронією долі, авторами є художники-практики, які добре знаються саме на тих аспектах, що так важко даються теоретикам, – на специфіці технології. Автором низки публікацій про український книжковий знак є Т. Сафонова, дизайнер, що висвітлювала у мистецтвознавчій літературі як вузькопрофільні питання, пов'язані з сюжетикою графічних аркушів, основними мотивами, які використовуються митцями [20; 21], так і намагалася аналізувати феномен загалом, у контексті мистецьких процесів сучасності в цілому [19; 22; 23]. Подекуди її статті відмітні тяжінням до методології культурологічного аналізу, але це пояснюється специфікою видань, де друкувалися роботи авторки, та завданням досягнути досліджуваній феномен як складову загальної картини, тобто схильність до узагальнень є усвідомленим вибором.

Не позбавлені цікавого погляду на феномен і статті дизайнера В. Тупіка, який теж працював над дисертаційним дослідженням про книжковий знак України, яке поки ще на стадії розробки. Знаючись на комп'ютерних технологіях, автор присвятив одну зі своїх розробок, як, до речі, робили і Ю. Каменецька, і автор даної розвідки [34], синтезу традицій і новацій у книжковому знаку країни, що подав через призму використання арсеналу комп'ютерної графіки [25]. Окремо досліджувалася ним і специфіка використання кольору в екслібрисі, що може перерости в серйозне наукове дослідження, якщо розробити проблему більш глибинно [26]. Але, мабуть, серед найзначніших можна акцентувати публікацію цього молодого дослідника, присвячену ролі українських художників

у процесі становлення іміджу держави як конкурентоспроможного художнього осередку графіки [24]. Саме цей аспект і є найважливішим на сьогодні при висвітленні провідних векторів розвитку мистецтва сучасного вітчизняного екслібрису. Тут постають і питання сприйняття українського книжкового знаку в зарубіжному мистецькому полі, і компаративний аналіз зарубіжних і українських шкіл, і ролі екслібрису в самоідентифікації графіка в зарубіжному художньому просторі, і місце книжкового знаку в процесі презентування українського культурного продукту на світовій арені.

Цими питаннями опікується і В. Михальчук, який теж, як художник, глибше бачить природу та характер мистецького процесу. Серед його наукових штудій є чимало цікавих розробок, присвячених саме зазначеним щойно питанням [7; 8; 9; 10]. Особливо вдало ставиться проблема актуалізації сучасного українського книжкового знаку в зарубіжному мистецькому полі [7; 10].

Чимало наукових робіт у галузі екслібристики було створено і автором даної статті. Весь корпус досліджень, що вийшли друком станом на сьогодні, можна умовно поділити передусім на вітчизняні та зарубіжні. Акцентуємо доволі велику кількість у першу чергу зарубіжних публікацій, оскільки їх основним завданням автором ставився процес популяризації вітчизняного екслібрису саме за межами України та доведення його високого професійного рівня, підтвердженого численними призами на престижних конкурсах. Висвітлення цих перемог формулюється як одна з провідних задач і для вітчизняних публікацій, розрахованих на поціновувачів графіки малих форм. Найчисленнішими (17 статей) є статті у португальському виданні А.М. да Мота Міранда [27; 28; 29; 30; 31; 32], що мало дві серії та виходило впродовж багатьох років, аж до смерті

мецената. Ці видання були спрямовані на введення в обіг нових імен екслібристів, про яких готувалися ґрунтовні статті, супроводжувані check-list митців та майже завжди вкесеним оригінальним естампом однієї з робіт із підписом автора, тому примірник видання коштував поціновувачам книжкового знаку доволі недешево, тим більше, що виходив досить обмеженим накладом (300 екземплярів). Але це видання було розраховане суто на колекціонерів, до того ж, зарубіжних, кандидатури презентованих у ньому митців обиралися самими меценатами, які ждали ближче познайомитися з новими персоналіями на арені екслібрис-життя, тому коло читачів було вузьким.

Окремо виділимо статті, присвячені конкретним школам українського книжкового знаку, де висвітлено їх провідні тенденції та проведено компаративний аналіз, передусім львівської [35] та київської шкіл [36].

Висновки. Не дивлячись на те, що український екслібрис швидко набирає обертів у зарубіжному художньому полі, починаючи з середини 1990-х рр., увага до нього у вітчизняному науковому просторі до сьогодні є дуже слабкою. Він і зараз є погано зрозумілим, бо складним, розрахованим на вузьке коло фахівців, тому склалася неприпустима, але, на жаль, типова для нашої науки ситуація, коли вітчизняний феномен висвітлений і оцінений за межами країни краще, ніж на Батьківщині. Тому основною метою та завданням на перспективу для науковців є знищити цю нерівномірність висвітлення явища та позиціонувати його належним чином в українській гуманітаристиці, дозволивши посісти гідне місце.

Список використаної літератури:

1. Бердичевський Я. Мистецтво екслібриса. Наш друг – книга. Київ: Реклама, 1977. Сс. 60-75.

2. Белічко Н. Світ сучасника в екслібрисах Георгія Малакова. Мистецтвознавство України. 2001. № 2. Сс. 74-83.
3. Каменецька Ю. Відображення авторського стилю в екслібрисах українських митців на міжнародних виставках-конкурсах у Бресті. Культура і сучасність. 2019. № 1. Сс. 260-267.
4. Каменецька Ю. Український екслібрис кінця 1980-х – 2010-х: традиції, трансформація, новітні здобутки. Дис. на здобуття наук. ст. д-ра філос. Київ, 2021 р. 261 с.
5. Каменецька Ю. В. Мистецтво сучасного українського екслібриса в техніці офорту. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2018. N 6. Сс. 71-76.
6. Малаков Д. Україніка в екслібрисах Георгія Малакова. Слово Просвіти. 2012. № 29. С. 15.
7. Михальчук В. Основные тенденции актуализации экслибриса на современном мировом арт-рынке. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2014. № 3. Сс. 70-75.
8. Михальчук В. Украинские коллекционеры экслибриса: собрания, имена. Актуальні проблеми гуманітарних та природничих наук: матеріали V Міжнар. наук.-практ. конф. Харків, 2018. Сс. 14-17.
9. Михальчук В. Экслибрис как объект коллекционирования: опыт современной Украины. Научный аспект. 2014. № 2. Сс. 76-83.
10. Михальчук В. Актуальные тенденции актуализации экслибриса на современном мировом арт-рынке. Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв. 2014. № 3. Сс. 70-75.
11. Нестеренко П. Історія українського екслібриса. Київ: Темпора, 2010. 328 с.

12. Нестеренко П. Український екслібрис у «Пам'ятках України». Культура і життя. 2012. №41. С. 15.
13. Нестеренко П. Український екслібрис XVI-XX століть. Концептуальні засади розвитку та періодизація. Матеріали до українського мистецтвознавства. 2002. Вип.1. Сс.163-169.
14. Нестеренко П. Геральдичний суперекслібрис як засіб індивідуального оформлення книги. Вісник Української академії геральдики, товарного знаку та логотипу. 2005. №59. Сс.12-20.
15. Нестеренко П. Образи європейської художньої літератури в дзеркалі екслібрису. Ар-платформа. 2021. №2(4). Сс. 107-130.
16. Романенкова Ю. Італійський Пантагрюель книжкового знаку. Мистецтвознавство України. 2015. № 4. Сс. 321-325.
17. Романенкова Ю. Український екслібрис останньої третини ХХ ст. у світовому контексті: основні еволюційні фази. Матеріали V науково-технічної конференції [“АВИА-2003”], (Київ, жовтень 2003). Київ: НАУ, 2003. Сс. 102-105.
18. Романенкова Ю. Украинская экслибристика на международной арене современной графики. Мистецтвознавство України. 2015. Вип 15. Сс. 111-118.
19. Сафонова Т. Інформативність екслібрису: естетичні аспекти. Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2011. № 1. Сс. 79-84.
20. Сафонова Т. Образ Богородиці та Ісуса Христа в українському мистецтві екслібриса: інтонування. Вісник Державної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2011. № 4. Сс. 109-114.
21. Сафонова Т. Музичні інструменти в мистецтві екслібриса. Пам'ятки України: історія та культура. 2012. № 9. Сс. 8-25.

22. Сафонова Т. Украинский экслибрис: декор и орнаментация. Исторические, философские, политические и юридические науки, культурология и искусствоведение. Вопросы теории и практики. 2013. № 5 (31). Сс. 160-164.
23. Сафонова Т. Багатогранність мистецтва екслібриса. Молодий вчений. 2016. №4 (31). Сс. 678-681.
24. Тупік В. Роль українських екслібристів у формуванні конкурентноспроможності українського графічного мистецтва на міжнародній арені. Молодий вчений. 2017. № 5 (45). Сс. 80-83.
25. Тупік В. Екслібрис, виконаний за допомогою комп'ютерної графіки, в сучасному мистецтві. Актуальні проблеми історії, теорії та практики художньої культури. 2018. Вип.41. Сс. 287-29.
26. Тупик В. Цвет – признак украинского экслибриса конца XX – начала XXI столетия. East European Scientific Journal. №4(56). 2020. Сс. 4-8.
27. Romanenkova J. Graphic image of philosophy and mythology. Encyclopaedia Bio-Bibliographical of the Art of the Contemporary Ex-Libris. 1999. V. 24. Pp. 101-112.
28. Romanenkova J. By colour words about white ex-libris... Encyclopaedia Bio-Bibliographical of the Art of the Contemporary Ex-Libris. 1999. V. 24. Pp. 153-162.
29. Romanenkova J. A tailor, reaper and pipe player. Contemporary International Ex-Libris Artists. 2003. V. 2. Pp. 5-16.
30. Romanenkova J. A horn of plenty. Contemporary International Ex-Libris Artists. 2004. V. 3. Pp.87-96.
31. Romanenkova J. By colour words about white ex-libris... Encyclopaedia Bio-Bibliographical of the Art of the Contemporary Ex-Libris. 1999. V. 24. Pp. 153-162.

32. Romanenkova J. Ten castles of the copper kingdom. Encyclopaedia Bio-Bibliographical of the Art of the Contemporary Ex-Libris. 1999. V. 26. Pp. 171-182.
33. Romanenkova J., Zemlianska N., Zaria S. Religious genre in the contemporary Ukrainian exlibris: schools, techniques, main characteristics. The International Circle of Educational Institutes for Graphic Arts: Technology and Management. 2021. №13. Pp. 29-41.
34. Romanenkova J., Bratus I., Varyvonchuk A., Sharikov D., Karpenko O., Tkachuk O. Computer technologies as a method to create a contemporary ex-libris. Journal computer science & network security. 2022. V. 22. №11. Pp. 71-76.
35. Romanenkova J., Bratus I., Mykhalchuk V., Gunka A. Lvov ex-libris school as the traditions keeper of the intaglio printing techniques in the Ukrainian graphic arts at the turn of the XXth and XXIth centuries. Revista Inclusiones. 2021. V. 8. Pp. 321-331.
36. Romanenkova J., Paliychuk A., Mykhalchuk V. Kiev ex-libris school as a xylography traditions keeper in printmaking of modern Ukraine. Journal of Graphic Engineering and Design. 2021. V. 12 (3). P. 39-45.

Yuliia V. ROMANENKOVA,

DSc in Arts, Professor,

National Aviation University,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: 20romanenkova20@gmail.com,

ORCID: 0000-0001-6741-7829

CONTEMPORARY UKRAINIAN EX-LIBRIS IN NATION HUMANITIES: ON THE QUESTION OF THE RESEARCH'S STATE OF THE PHENOMENON

Abstract. The article aims to systematize publications dedicated to the modern domestic book plate. The lack of comprehensive, thorough research, the subject of which is the ex-libris, is emphasized, and the fragmentary nature of the vast majority of available works is emphasized. Book plates are presented as one of the most promising phenomena of domestic art history – underestimated, little covered, poorly understood. The reasons for the lack of attention to the phenomenon are indicated. The features of scientific and popular science publications created by theoreticians and practicing artists are emphasized, as well as the main difference in the methodology they use. The book plate of modern Ukraine is a very profitable way to present the artistic face of the state outside its borders, to strengthen and improve the artistic image in the world art space. Therefore, the need to deepen the scientific understanding of book plates of modern Ukraine is emphasized. The uneven coverage of the phenomenon abroad and in domestic art studies is emphasized. Available scientific works in the field of ex-libris are analyzed. The most significant publications are given by Yu. Kamenetska, V. Mykhalchuk, P. Nesterenko (a brief overview of the characteristic features of the ex-libris club, of which he is the president), Yu. Romanenkova, T. Safonova, and V. Tupik

is given. It is noted that the Ukrainian ex-libris is rapidly gaining momentum in the foreign artistic field, starting from the mid-1990^s, although attention to it in the domestic scientific field is still very weak, so an unacceptable, but typical for domestic science, situation has arisen, when the phenomenon is highlighted and is rated better outside the country than in the Motherland. Therefore, the main goal and task for the future for scientists is formulated to eliminate the uneven coverage of the phenomenon and to promote its further affirmation in Ukrainian humanitarianism.

Key words: graphic arts of small forms, book plate, ex-libris intaglio printing, xylography, collecting, book graphic arts, graphic design.

References:

1. Berdychevs'kyi, Ya. (1977). Mystetstvo ekslibrysa [Art of Ex-Libris]. Nash druh – knyha. Kiev: Reklama, 60-75 [in Ukrainian].
2. Byelichko, N. (2001). Svit suchasnyka v ekslibryсах Heorhiya Malakova [The world of a contemporary in bookplates of Georgy Malakov]. Mystetstvoznavstvo Ukrayiny. 2, 74-83 [in Ukrainian].
3. Kamenets'ka, Yu. (2019). Vidobrazhennya avtors'koho stylu v ekslibryсах ukrayins'kykh myttsiv na mizhnarodnykh vystavkakh-konkursakh u Bresti [Reflection of the author's style in bookplates of Ukrainian artists at international exhibitions-competitions in Brest]. Kul'tura i suchasnist'. 1, 260-267 [in Ukrainian].
4. Kamenets'ka, Yu. (2021). Ukrayins'kyi ekslibrys kintsya 1980-kh – 2010-kh: tradytsiyi, transformatsiya, novitni zdobutky [Ukrainian ex-libris of the late 1980s - 2010s: traditions, transformation, latest achievements]. PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].

5. Kamenets'ka, Yu. (2018). V. Mystetstvo suchasnoho ukrayins'koho ekslibrysa v tekhnitsi ofortu [The art of modern Ukrainian ex-libris in the etching technique]. *Tradytsiyi ta novatsiyi u vyshchiiy arkhitekturno-khudozhnii osviti*. 6, 71-76 [in Ukrainian].
6. Malakov, D. (2012). Ukrayinika v ekslibryсах Heorhiya Malakova [Ukrainika in bookplates by Georgy Malakov]. *Slovo Prosvity*, 29, 15 [in Ukrainian].
7. Mikhal'chuk, V. (2014). Osnovnyye tendentsii aktualizatsii ekslibrisa na sovremennom mirovom art-rynke [The main trends in the actualization of ex-libris in the modern world art market]. *Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv*. 3, 70-75 [in Russian].
8. Mykhal'chuk, V. (2018). Ukraynskye kollektsyonery ékslybrysa: sobranyya, ymena [Ukrainian bookplate collectors: collections, names. Actual problems of the humanities and natural sciences]. *Aktual'ni problemy humanitarnykh ta pryrodnychykh nauk: materialy V Mizhnar. nauk.-prakt. konf. Kharkiv*, 14-17 [in Russian].
9. Mikhal'chuk, V. (2014). Ekslibris kak ob'yekt kollektsionirovaniya: opyt sovremennoy Ukrainy [Ex-libris as an object of collecting: the experience of modern Ukraine]. *Nauchnyy aspekt*. 2, 76-83 [in Russian].
10. Mykhal'chuk, V. (2014). Aktual'nyye tendentsii aktualizatsii ekslibrisa na sovremennom mirovom art-rynke [Actual trends in the actualization of ex-libris in the modern world art market]. *Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu ta mystetstv*. 3, 70-75 [in Russian].
11. Nesterenko, P. (2010). *Istoriya ukrayins'koho ekslibrysa* [History of Ukrainian Ex-Libris]. Kyiv: Tempora [in Ukrainian].
12. Nesterenko, P. (2012). Ukrayins'kyy ekslibrys u "Pam'yatkakh Ukrayiny" [Ukrainian ex-libris in "Monuments of Ukraine"]. *Kul'tura i zhyttya*. 41, 15 [in Ukrainian].

13. Nesterenko, P. (2002). Ukrayins'kyy ekslibrys XVI-XX stolit'. Kontseptual'ni zasady rozvytku ta periodyzatsiya [Ukrainian ex-libris of the XVI-XX centuries. Conceptual principles of development and periodization]. Materialy do ukrayins'koho mystetstvoznavstva. 1, 163-169 [in Ukrainian].
14. Nesterenko, P. (2005). Herald'ychnyy superekslibrys yak zasib indyvidual'noho oformlennya knyhy [Heraldic superexlibris as a means of individual design of a book]. Visnyk Ukrayins'koyi akademiyi heraldyky, tovarnoho znaku ta lohotypu. 59, 12-20 [in Ukrainian].
15. Nesterenko, P. (2021). Obrazy yevropeys'koyi khudozhn'oyi literatury v dzerkali ekslibrysu [Images of European fiction in the mirror of bookplate]. Art-platforma. 2(4), 107-130 [in Ukrainian].
16. Romanenkova, Yu. (2015). Italiys'kyy Pantahryuel' knyzhkovoho znaku [Italian Pantagruel book plate]. Mystetstvoznavstvo Ukrayiny. 4, 321-325 [in Ukrainian].
17. Romanenkova, Yu. (2003). Ukrayins'kyy ekslibrys ostann'oyi tretyny XX st. u svitovomu konteksti: osnovni evolyutsiyni fazy [Ukrainian ex-libris of the last third of the 20th century. in the world context: the main evolutionary phases]. Materialy V naukovo-tekhnichnoyi konferentsiyi ["AVYA-2003"]. Kyiv: NAU, 102-105 [in Ukrainian].
18. Romanenkova, Yu. (2015). Ukrainskaya ekslibristika na mezhdunarodnoy arene sovremennoy grafiki [Ukrainian bookplate in the international arena of modern graphic arts]. Mystetstvoznavstvo Ukrayiny. 15, 111-118 [in Russian].
19. Safonova, T. (2011). Informatyvnist' ekslibrysu: estetychni aspekty [Informativeness of book plate: aesthetic aspects]. Visnyk Derzhavnoyi akademiyi kerivnykh kadrov kul'tury i mystetstv. 1, 79-84 [in Ukrainian].
20. Safonova, T. (2011). Obraz Bohorodytsi ta Isusa Khrysta v ukrayins'komu mystetstvi ekslibrysa: intonuvannya. Visnyk

Derzhavnoyi akademiyi kerivnykh kadriv kul'tury i mystetstv [The image of the Virgin and Jesus Christ in the Ukrainian bookplate art: intonation]. 4, 109-114 [in Ukrainian].

21. Safonova, T. (2012). Muzychni instrumenty v mystetstvi ekslibrysa [Musical instruments in the art of ex-libris. Sights of Ukraine: history and culture]. Pam'yatky Ukrayiny: istoriya ta kul'tura. 9, 8-25 [in Ukrainian].

22. Safonova, T. (2013). Ukrainskiy ekslibris: dekor i ornamentatsiya [Ukrainian bookplate: decor and ornamentation]. Istoricheskiye, filosofskiyе, politicheskyye i yuridicheskyye nauki, kul'turologiya i iskusstvovedeniye. 5 (31), 160-164 [in Russian].

23. Safonova, T. (2016). Bahatohrannist' mystetstva ekslibrysa [The versatility of book plate art]. Molodyy vchenyy. 4 (31), 678-681 [in Ukrainian].

24. Tupik, V. (2017). Rol' ukrayins'kykh ekslibrystiv u formuvanni konkurentnospro-mozhnosti ukrayins'koho hrafichnoho mystetstva na mizhnarodniy areni [The role of Ukrainian ex-librists in shaping the competitiveness of Ukrainian graphic art in the international arena]. Molodyy vchenyy. 5 (45), 80-83 [in Ukrainian].

25. Tupik, V. (2018). Ekslibrys, vykonany za dopomohoyu komp'yuternoyi hrafikey, v suchasnomu mystetstvi [Ex-libris, made with the help of computer graphic arts, in modern art]. Aktual'ni problemy istoriyi, teoriyi ta praktyky khudozhn'oyi kul'tury. 41, 287-29 [in Ukrainian].

26. Tupik, V. (2020). Tsvet – priznak ukrainskogo ekslibrisa kontsa XX – nachala XXI stoletiya [Color is a sign of the Ukrainian ex-libris of the late XX - early XXI century]. East European Scientific Journal. 4(56), 4-8 [in Ukrainian].

27. Romanenkova, J. (1999). Graphic image of philosophy and mythology. Encyclopaedia Bio-Bibliographical of the Art of the Contemporary Ex-Libris. 24, 101-112 [in English].

28. Romanenkova, J. (1999). By colour words about white ex-libris... Encyclopaedia Bio-Bibliographical of the Art of the Contemporary Ex-Libris. 24, 153-162 [in English].
29. Romanenkova, J. (2003). A tailor, reaper and pipe player. Contemporary International Ex-Libris Artists. 2, 5-16 [in English].
30. Romanenkova, J. (2004). A horn of plenty. Contemporary International Ex-Libris Artists. 3, 87-96 [in English].
31. Romanenkova, J. (1999). By colour words about white ex-libris... Encyclopaedia Bio-Bibliographical of the Art of the Contemporary Ex-Libris. 24, 153-162 [in English].
32. Romanenkova, J. (1999). Ten castles of the copper kingdom. Encyclopaedia Bio-Bibliographical of the Art of the Contemporary Ex-Libris. 26, 171-182 [in English].
33. Romanenkova, J., Zemlianska, N., Zaria, S. (2021). Religious genre in the contemporary Ukrainian exlibris: schools, techniques, main characteristics. The International Circle of Educational Institutes for Graphic Arts: Technology and Management. 13, 29-41 [in English].
34. Romanenkova, J., Bratus, I., Varyvonchuk, A., Sharikov, D., Karpenko, O., Tkachuk, O. (2022). Computer technologies as a method to create a contemporary ex-libris. Journal computer science & network security. 22 (11), 71-76 [in English].
35. Romanenkova, J., Bratus, I., Mykhalchuk, V., Gunka, A. (2021). Lvov ex-libris school as the traditions keeper of the intaglio printing techniques in the Ukrainian graphic arts at the turn of the XXth and XXIth centuries. Revista Inclusiones. 8, 321-331 [in English].
36. Romanenkova, J., Paliychuk, A., Mykhalchuk, V. (2021). Kiev ex-libris school as a xylography traditions keeper in printmaking of modern Ukraine. Journal of Graphic Engineering and Design. 12 (3), 39-45 [in English].

DOI: doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.150-167

УДК 725.96:2-523(477.43)

Natalia Oleksiivna URSU,

DSc in Arts, Professor,

Kamianets-Podilskyi National Ivan Ohienko University,

Kamianets-Podilskyi, Ukraine

e-mail: ursu@kpnu.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-2660-2144

Ivan Andriyovych HUTSUL,

PhD in Arts, Associate Professor,

Kamianets-Podilskyi National Ivan Ohienko University,

Kamianets-Podilskyi, Ukraine,

e-mail: hutsul@kpnu.edu.ua,

ORCID: 0000 0001 7945 3587

Ivan Stanislavovych PIDGURNY,

PhD in Arts, Associate Professor,

Kamianets-Podilskyi National Ivan Ohienko University,

Kamianets-Podilskyi, Ukraine,

e-mail: pidhurnyy@kpnu.edu.ua,

ORCID: 0000 0003 0981 2964

FORTIFICATION SACRED BUILDINGS ON THE LANDS OF KHMELNYTSKYI: CHANGES OR RUINS?

Abstract. The article is dedicated to the study of the fate of defensive sacred architecture, fortress temples, chapels, fortified monasteries of monastic orders located on the lands of Khmelnytskyi. It is noted that fortress temples have become symbols of the preservation and protection of statehood, bearers of spiritual

and cultural value, characteristic features of the outlook, mental and material foundations of the Ukrainian people. In the period of growth of the national self-identity of Ukrainians, against the background of open Russian aggression, the appeal to the consideration of the domestic improvement, which serves to protect the inhabitants of Ukrainian lands, becomes the subject of research in the article. There was an awareness of the cultural and artistic value of defensive temple architecture, which undoubtedly caused considerable interest in the problem of preserving the national multicultural heritage for future generations, a desire for changes in the attitude towards the pearls of architecture of various denominations in Ukraine.

The authors consider specific temples-fortresses located within the territory of Khmelnytskyi region, state the characteristic features of the buildings, analyze the architecture and signs of belonging to these lands. The article provides information on the state of preservation of some monuments and states insufficient attention of state structures responsible for the state of existence of the architectural heritage of Ukraine. Attention is drawn to the fact that in most cases there are claims to the preservation of the historical appearance of buildings, to the introduction of adapted building materials into the process of revitalization. These problems require immediate changes. Society also needs changes, first, in the minds of citizens, in particular officials, on whom the respectful attitude towards authentic architectural works in the territory of Khmelnytskyi depends. Otherwise, we will get not changes, but ruins. The next steps in the research will be the expansion of the area of the analyzed fortress temples and the introduction of this information into scientific circulation.

Key words: defensive sacral architecture, architecture, fortifications, temple-fortress, monastery, ruins.

Introduction. Defensive sacred building or temple-fortress – a church, built for the purpose of short-term or long-term defense by equipping the sacred building with a number of fortification elements: flanking towers, loopholes, machicolations along the perimeter of the building, gates with cherts, etc. In times of threat, when there was an urgent need to protect the native land from a foreign invasion, the protective power of buildings, the height and thickness of fortress walls, and defensive towers were erected. The oldest defensive structures of sacred purpose were built of wood. In the XIII century with the appearance of wall-piercing tools, they began to build much higher stone fences, defensive towers with loopholes, etc. From the 13th century, as well as in the 14th – the first half of 16th century in terms of scale of construction and number of types, fortified temples occupy a prominent place in Khmelnytskyi. Their characteristic features are clear functionality, strict silhouette, conciseness of architectural volumes, restraint of plastic forms, sparing use of decor.

Historical circumstances led to the fact that the most ancient period of construction of defense structures in Ukraine was focused on the fullest possible use of the protective capabilities of the surrounding natural environment. In this respect, protective architecture corresponded to the general nature of urbanism, which in the Khmelnytskyi region was originally integrated with nature and formed a single entity with it. Since the surrounding landscape was diverse, the defense doctrine was not to surround a certain territory with a standardized belt of fortifications, but to provide reliable protection using various means, primarily natural.

Problem statement. The so-called fortifications, which the Podil region is rich in, include the so-called fortress temples and fortified monastic complexes of monastic orders, which make up a separate group, and deserve close attention, because they integrated

the idea of protecting not only the material, but also the spiritual world of the inhabitants of these lands.

The appearance of a specific type of building, which combined cultic and defensive purposes – a fortified temple – was caused by inter-feudal wars and Tatar raids. Even with the lack of elements of active protection, massive monolithic walls with a minimum number of small, high windows, a single entrance and the absence of external decoration clearly testified to the defensive nature of the building [2, p. 248]. As examples of architecture, fortress temples have become symbols of the preservation and protection of statehood, bearers of spiritual and cultural value, characteristics of the outlook, mental and material foundations of the Ukrainian people. In the period of elevation of the national self-identity of Ukrainians, against the background of open Russian aggression, it becomes relevant to consider the domestic development, which serves to protect the inhabitants of Ukrainian lands, which became the subject of the study. In these difficult times came the realization of the cultural and artistic value of defensive temple architecture, which undoubtedly caused considerable interest in the problem of preserving the national multicultural heritage for future generations, and the desire for changes in the attitude to the pearls of architecture of various denominations in Ukraine.

Analysis of recent research and publications. The circle of scientists who considered the fortification architecture of Khmelnytskyi region includes Y. Sitsynskyi [10], O. Lesyk [5], O. Plamenitska [9], V. Vecherskyi, I. Danilova [3], O. Godovanyuk, I. Berezina [1], E. Vodzinsky [2], I. Pidgurny [11], N. Ursu [12, 13] and others. Some separate materials can be found in the Monuments of Urban Planning and Architecture of the Ukrainian USSR [8], in archival historical descriptions [7], History of Ukrainian Architecture [4], Dictionary-reference on architecture [6], etc.

However, sacral fortifications on the territory of Khmelnytskyi region were practically ignored. Some of them were considered individually and were not included in the complete compendium of defensive buildings of architectural complexes. In the studies of scientists, there is almost no information about the state of preservation and problems related to the revitalization of architectural landmarks. Fortified architecture was not yet a separate object of study by scientists, unfortunately, the current state of these architectural monuments remained unexplored. Therefore, the **purpose** of this article is to review the state of defensive sacred buildings on the lands of Khmelnytskyi.

Presentation of the main research material. Presenting main material. An example of a combination of religious and defensive functions is the Church of the Intercession in Sutkivtsi in the Zazbruchansky Podil, built in the second half of the 15th century (1476). The church is a classic example of an ecclesiastical combination of cult requirements and incastellation; its ideal centricity is consistently carried out both in the ground plan and in the elevation. Four semicircular towers are concentrated around its central square nave, three of which are finished with a wide crenellated cornice and a stitched ceiling with a lantern and a crown above. The western – front – tower once had a beautiful wooden superstructure (from the 18th century), typical for Ukrainian wooden belfries, but it was destroyed by inept restoration in 1903. The central nave is covered with a gable roof with stepped gables characteristic of Gothic construction. The internal structure of the Sutkovets church is two-story. The ground floor with round fortress windows and embrasures is covered by a complex system of gutter and pointed vaults with Gothic ribs that "shoot" from a massive pylon in the middle of the nave. The top floor of the church-fortress, intended for the accommodation of the defenders, has a whole system of embrasures. The walls of the church are made of broken

limestone filled with a kind of cement; the vault is made of brick. “The general concept of the entire building, the spatial distribution of masses, structures and vaults, ceilings, individual architectural forms and some details clearly indicate that we are dealing with Gothic here” (V. Sochinskyi). Only the ground plan and design of windows and embrasures remain here from Byzantine-Romanesque [1, p. 145]. This is one of the few fortress churches that are in satisfactory condition, are constantly under supervision and are being restored in a timely manner.

Typical for Podillia are three-conch temples (basically shaped like a shamrock), almost all of which had a defensive function. Cult buildings of this type are among the oldest and date back to the 13th century.

The three-conch defensive churches are represented in Kamianets-Podilskyi by four churches, two of which have survived to our time (Mikolayivska and St. Apostles Peter and Paul), and two – John the Baptist and Holy Trinity (according to other sources, Troitska) could also have survived to the present day, if they had not been dismantled in the 30s of the 20th century by Soviet regime.

Mikolayivska Church (13th century) is one of the oldest Armenian buildings in the city. It was built on the site of the earlier 11-12 centuries. Until 1811, it was called Blagovishchenskaya. It was destroyed in 1672; at the beginning of the 18th century – restored. At the end of the 19th – beginning of the 20th centuries the church is fortified with flying buttress. Stone, one nave, one apse. The walls are 1.5 m thick. The inner volume is covered by box vaults with four shutters and a shell with one shutter in the apse. In the north-western corner, an internal staircase leads to the choir. It is covered with a gable roof with faces above the apse. In front of the central part of the western facade is a low wooden vestibule. On the side facades, according to the walls in the interior between the formwork – one buttress. A khachkar with the date “1554” and the

name “Akop” is inserted on the southern facade. On the continuation of the wall of the western facade, 4.4 m long flying buttress with a wide arched opening each go to both sides. The window openings have arched lintels and inner quarters made of profiled white stone blocks. Door openings with semi-circular lintels; the southern opening is paved, and the painting was made with oil paints (20th century) based on the paving [2, p. 250]. The white stone framing of the niches on the western facade and the arched portal on the southern are characteristic of Armenian architecture: a complex combination of deep curves, slanted shelves and a three-quarter shaft, the bottom of which is ornamented with twisted braids in the late Romanesque style. The simplicity of the three-dimensional planning solution of the monument in combination with the decor put it in several valuable buildings of the late Romanesque style, which reflected one of the early schools of Armenian masters. The good state of the church is supported by the community of believers, as the fortress church is still active.

Peter and Paul Church was built in 1580. At the end of the 18th century the walls are reinforced with buttresses, and in 1834 a belfry in the style of classicism was added to the western facade. Stone, triconch; had a tower above the part of church that was for woman. The nave is rectangular in plan with two semicircular conchs and is completed by a semicircular apse in the east. Overlapping the nave and vestibule are semi-circular vaults with formwork, the tops of which converge in rows. The monument belongs to a small group of three-conch temples that reflect an important period in the development of Ukrainian architecture and creative ties with Moldova [11, p. 142]. The temple-fortress in question is also in good condition thanks to the Orthodox community of the city. However, not always the faithful, who maintain the church in proper condition, adhere to the historical and

cultural features, the authenticity of the appearance and materials in the restoration process.

A fortress-type temple – the Church of the Holy Trinity, one of the oldest temples in Kamianets, dating from approximately the 13th century, restored by the Koriatovych family in the 14th century. Unfortunately, in Soviet times, in 1930, this stronghold, as well as Church of St. John the Baptist, was dismantled. The Church of St. John the Baptist was used as a defensive structure – no decoration, strong buttresses, small window openings located high from the ground. It belongs to the thriconch temples with a defensive tower along the axis of the western facade. Nowadays, it is completely restored, well-maintained and serves for the believers of the Greek-Catholic community. The construction of the monastery of the Basilian Order is being completed.

Often, the attic of the church was adapted for defense, and a deaf parapet, parapet, or attic with shooting holes was arranged above the building or part of it for shelling the surroundings. Such buildings include the bell tower of the Armenian church, which rises in the middle of the Old Town in Kamianets-Podilskyi. Almost every image of the panorama of the city includes an image of this stronghold.

The tower of the Armenian Church in Kamianets-Podilskyi, late 15th – early 16th centuries, built as a bell tower of the Armenian Mykolaiv Church of the 14th-15th centuries (the western gallery has been preserved). Since 1633, the church of Stepanos was in the first tier of the tower. At the same time, its walls and vaults were painted. Five-tiered, it is a square building with sides of 11 m; the height of the stone walls is 22.7 m, the total height is 38 m. The overlap on the 1st tier is cylindrical. The doorway on the first floor is framed by a white stone Renaissance portal. The entrance to the second tier is via external wooden and stone stairs, inside via wall stairs. The connection with the rest of the tiers is via wooden ladders. In the

third and fifth tiers there are loopholes on four sides with cheeks expanding in both directions; in each corner tower there are three keyholes. A window opening in the apse of the first tier with an arrow lintel and a white stone platband, the profile of which is characteristic of Armenian architecture. A fresco painting of the 17th-18th centuries has been preserved in the interior of the church. The facades are divided by white stone cornices. The walls are plastered (except for the white stone decor). The roof is finished with a truncated octahedron tent, which turns into a drum with a dome. Corner turrets are covered with domes, on small drums of which there is a tent finish. The monument is a building of the early Renaissance period [3, p. 54]. Unfortunately, this tower needs immediate intervention to restore it and bring it up to the existing norms of preservation of sacred buildings.

Separately, you can single out temples in which often separately located belfries-towers were adapted for defense, or simply towers that together with the temple made up the complex. Such is the Intercession Church-castle in the village of Sharivka (14th-16th, 18th centuries). The ancient part of the building – the bell tower – was completed in the 14th century like a defensive tower. In the 30s of the 15th century the three-conch volume of the church is attached to the eastern facade of the tower. The defense tower became a belfry, its first tier was turned into a vestibule, the second was converted into choirs. Restored in 1773, after destruction at the beginning of the 18th century. A new vault was made in the central part, the walls were hewn, and window openings were laid in the upper parts, new entrances were punched in the side volumes, and the roof was replaced. In 1890-1892, the building was rebuilt: the walls of the side volumes were raised, Gothic openings were laid, a new roof with a wooden drum and a low tent was erected. The tower has two tiers with a tented roof. According to the spatial and planning decision, the building belongs to the triconch type. The

ceiling is a system of semicircular conch vaults with shuttering above the windows. The central part is opened to the apse and side branches with three wide openings with pointed arches [1, p. 144]. The bell tower is almost square in plan, with internal side dimensions of 6 m × 5.4 m. The thickness of the stone walls is 1.7 m. the upper two tiers are made of brick. The ceilings above the first tier are semi-circular, above the others – beam. The stairs to the second floor are built inside the stone wall and pass through the southern wall. Door and window openings on the outside – with architraved brick lintels, ancient doorways – with stone lintels of a three-center contour. Ancient window openings – with stone, arrow contour and inner quarters made of profiled white stone blocks. The monument belongs to a rare type of buildings that have survived in Ukraine and synthesize cultic and defensive functions and needs to be restored to its authentic appearance.

The Church of the Intercession in the village of Adamivka (in Khmelnytskyi region) was built in 1773. In 1884, a belfry was added to the western facade. Made of stones, belongs to the ancient type of defensive three-conch temples of Ukraine of the 16th century. The main volume consists of a part for women, a nave with two small semi-circular conch-apses from the north and south and a semi-circular altar part extended to the east, the area of which is 2 times larger than the dimensions of the branches. Adjacent to the nave is a square, two-story belfry topped by a four-sided tent top. In the northern wall of the bell tower there are stairs leading to the choir. The nave is covered by a wooden closed vault on a wooden octagonal light drum, planted on the walls with the help of sails and folds. The roof is gable, forming semi-conical tents over the apse and conches, covered with sheet iron [4, p. 228]. Ceilings in the belfry and apses are flat, board-beamed, in the nave – with a seam ceiling. In the first tier of the belfry there is a vestibule connected by a central part with a doorway. The austerity of the architectural

appearance of the facades is decorated with a belt of a carved wooden cornice, previously painted, a vertical band of a drum, and rectangular windows of late origin, which have preserved the profile of the arched lintel in the apse. The monument is a rare example of a three-conch temple of the 18th century and is in satisfactory condition.

A separate variety can be distinguished castle temples, which were located on the territory of the fortress and in this connection performed, along with religious, also defensive functions (Kamyanyets-Podilskyi). A separate group consists of fortress monasteries, the architecture and complex of buildings of which is almost no different from castles.

An example is the Bernardine monastery in the city of Izyaslav, at the beginning of the 17th century. The monastery buildings include the Bernardine church, cells and walls with towers and gates. The monastery complex is a typical example of buildings in the Baroque style of the 17th century, which embodied a developed version of buildings with a defensive function [4, p. 346]. Walls with gates and towers (beginning of the 17th century) surrounded the monastery on four sides, forming a rectangle in plan. The western wall, which includes a three-slot arched belfry, has been preserved. The monastery is maintained in a satisfactory condition.

Conclusions. Khmelnytskyi is rightfully considered one of the iconic regions in terms of the concentration here not only of defensive fortresses and castles, but also of temples, which, in addition to their religious purpose, performed the functions of fortifications and could, if necessary, provide shelter to those who needed it. In general, several types of fortress churches can be traced, illustrating the development of cult defense construction:

✓ three-conch temples: one of the first sacred structures, were quite common in the territory of the studied region, often had towers adapted for defense.

- ✓ temples with fortified bell towers.
- ✓ churches located on the territory of fortresses, due to which they had a defensive function.
- ✓ defensive monastic complexes, the architecture and complex of buildings of which is almost no different from castles.

At the same time, it is possible to ascertain insufficient attention in the state of structures responsible for the preservation of the architectural heritage of Ukraine. In most cases, there are claims to preserve the authentic appearance of buildings, to the use of appropriate building materials for revitalization works. These processes require immediate changes. Society also needs changes, first, in the minds of citizens, in particular officials, on whom the respectful attitude to cultural and historical monuments on the territory of Khmelnytskyi depends. Otherwise, we will get not changes, but ruins. The next phase of the research of fortress temples will be the expansion of the area of the analyzed sacral buildings of a defensive nature and the introduction of these materials into scientific circulation.

References:

1. Berezina, I. (2005). Oboronna arkhitektura Ukrayiny na litohrafiyakh Napoleona Ordy [Defense architecture of Ukraine based on the lithographs of Napoleon Horde]. Bulletin of the Ukrzakhidproekrestavratsiya Institute, 15, 143-147 [in Ukrainian].
2. Vodzynskyi, E. (1995). Pytannya okhorony svoyeridnosti istorychnykh mist Ukrayiny [The issue of protecting the uniqueness of historical cities of Ukraine]. Ukrainian Studies, 2, 242-253. Arkhitekturna spadshchyna Ukrayiny. Ukrayinoznavstvo. 2, 242-253 [in Ukrainian].
3. Danilov, I. Fortyfikatsiya: pohlyad u mynule [Fortification: a look at the past]. Narys z istoriyi oboronnoho mystetstva. 1999 [in Ukrainian].

4. Istoriya ukrayins'koyi arkhitektury (2003). Za red. V.I. Tymofiyenka [History of Ukrainian architecture Under the editorship]. Kyiv: Technika [in Ukrainian].
5. Lesyk, O. (1993). Zamky ta monastyri Ukrayiny [Castles and monasteries of Ukraine]. Lviv: Svit [in Ukrainian].
6. Marder, A. (1993). Arkhitektura: Slovyk-dovidnyk [Architecture: Dictionary-reference]. Kyiv: NDITIAM [in Ukrainian].
7. Orlovsky, M. (1864). Istoricheskoye opisanie uyezdnago g. Leticheva Podol'skoy gubernii [Historical description of the district town of Letychev in the Podolsk province]. Podol'skiye yeparkhial'nyye vedomosti. 14, 500-508 [in Russian].
8. Pamyatniki gradostroitel'stva i arkhitektury Ukrainskoy SSR illyustr. spravochnik-katalog (1986). [Monuments of urban planning and architecture of the Ukrainian SSR: illustration. directory-catalogue]. 4. Kyiv: Budivelnik [in Russian].
9. Plamenyts'ka, O. (2005). Sakral'na arkhitektura Kam"yantsya na Podilli [The sacral architecture of Kamianets in Podillya]. Kam"yanets'-Podil's'kyy: ABETKA [in Ukrainian]. [in Ukrainian].
10. Sytsinsky, Y. (1928). Oboronni zamky zakhidnoho Podillya XIV-XVII st. [Defensive castles of western Podillia of the XIV-XVII centuries]. Kyiv [in Ukrainian].
11. Pidhurnyy, I. (2005). Oboronna arkhitektura Podillya v ikonohrafiyi [Defense architecture of Podillia in iconography]. Visnyk instytutu "Ukrzakhidproektrestavratsiya". 15, 139-147 [in Ukrainian].
12. Ursu, N., Berezina, I. (2011). Khramy-fortetsi na terenakh Khmel'nychchyny [Fortress temples on the territory of Khmelnytskyi region]. Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv. 4, 151-154 [in Ukrainian].
13. Ursu, N. (2012). Narysy z istoriyi obrazotvorchoho i dekoratyvno-prykladnoho mystetstva Khmel'nychchyny. Navch.

posibnyk [Essays on the history of fine and decorative arts of Khmelnytskyi region. Education manual]. Kamianets-Podilskyi: Axioma, [in Ukrainian].

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

Іван Андрійович ГУЦУЛ,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Кам'янець-Подільський національний
університет імені Івана Огієнка,
Кам'янець-Подільський, Україна,
e-mail: hutsul@kpnu.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-7945-3587

Іван Станіславович ПІДГУРНИЙ,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Кам'янець-Подільський національний
університет імені Івана Огієнка,
Кам'янець-Подільський, Україна,
e-mail: pidhurnyy@kpnu.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-0981-2964

ФОРТИФІКАЦІЙНІ САКРАЛЬНІ СПОРУДИ НА ЗЕМЛЯХ ХМЕЛЬНИЧЧИНИ: ЗМІНИ ЧИ РУЇНИ?

Анотація. Стаття присвячена дослідженню долі оборонного сакрального зодчества, храмів-фортець, каплиць, укріплених монастирів чернечих орденів, розташованих на землях Хмельниччини. Зазначається, що храми-фортеці стали символами збереження і захисту державності, носіями духовної

та культурної цінності, характерними ознаками світоглядних ментальних і матеріальних основ українського народу. У період росту національної самоідентичності українців, на тлі відкритої російської агресії, набуває актуальності звернення до розгляду вітчизняного доробку, який слугує захисту мешканців українських земель, що і стало предметом дослідження у статті. Прийшло усвідомлення культурної та мистецької цінності оборонного храмового зодчества, що, безперечно, спричинило неабиякий інтерес до проблеми збереження національної полікультурної спадщини для майбутніх поколінь, бажання змін у ставленні до перлин архітектури різних конфесій в Україні.

Автори розглядають конкретні храми-фортеці, розташовані у межах теренів Хмельниччини, констатують характерні особливості споруд, аналізують архітектоніку та ознаки приналежності даним землям. У статті подані відомості про стан збереження деяких пам'яток і констатована недостатня увага державних структур, що відповідають за стан екзистенції архітектурної спадщини України. Акцентовано увагу, що у більшості випадків є претензії до збереження історичного вигляду споруд, до впровадження у процес ревіталізації адаптованих будівельних матеріалів. Ці проблеми вимагають негайних змін. Суспільство також потребує змін, насамперед, у свідомості громадян, зокрема чиновників, від яких залежить шанобливе ставлення до автентичного архітектурного доробку на теренах Хмельниччині. В іншому випадку отримаємо не зміни, а руїни. Наступними кроками у дослідженнях буде розширення ареалу аналізованих храмів-фортець і впровадження даних відомостей у науковий обіг.

Ключові слова: оборонне сакральне зодчество, архітектура, фортифікаційні споруди, храм-фортеця, монастир, руїни.

Список використаної літератури:

1. Березіна І. Оборонна архітектура України на літографіях Наполеона Орди. Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація». № 15. Львів: інститут «Укрзахідпроектреставрація», 2005. Сс. 143-147.
2. Водзинський Є. Питання охорони своєрідності історичних міст України. Архітектурна спадщина України. Українознавство. 1995. Вип. 2. Сс. 242-253.
3. Данілов І. Фортифікація: погляд у минуле. Нарис з історії оборонного мистецтва. Кам'янець-Подільський, 1999. 80 с.
4. Історія української архітектури. За ред. В. Тимофієнка. Київ: Техніка, 2003. 472 с.
5. Лесик О. Замки та монастирі України. Львів: Світ, 1993. 176 с.
6. Мардер А. Архітектура: Словник-довідник. Київ: НДІТІАМ, 1993. 334 с.
7. Орловский М. Историческое описание уездного г. Летичева Подольской губернии. Подольские епархиальные ведомости. 1864. № 14. Сс. 500-508.
8. Памятники градостроительства и архитектуры Украинской ССР: иллюстр. справочник-каталог: Т. 4. Київ: Будівельник, 1986. 375 с.
9. Пламеницька О. Сакральна архітектура Кам'янця на Поділлі. Кам'янець-Подільський: АБЕТКА, 2005. 388 с.
10. Сіцинський Ю. Оборонні замки західного Поділля XIV-XVII ст. Київ: Українська академія наук, 1928. 96 с.
11. Підгурний І. Оборонна архітектура Поділля в іконографії. Вісник інституту «Укрзахідпроектреставрація». 2005. № 15. Сс. 139-147.
12. Урсу Н., Березіна І. Храми-фортеці на теренах Хмельниччини. Вісник Харківської державної академії дизайну і мистецтв. 2011. № 4. Сс. 151-154.

13. Урсу Н. Нариси з історії образотворчого і декоративно-прикладного мистецтва Хмельниччини. Навч. посібник. Кам'янець-Подільський: Аксіома, 2012. 224 с.

DOI: doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.168-200

УДК 7.76.03/09

Вадим Володимирович МИХАЛЬЧУК,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: VVM2020@ukr.net,

ORCID: 0000-0002-8560-1846

МОТИВ ВІЙНИ В ГРАФІЧНОМУ ДОРОБКУ ОЛЕНИ КУЛЬЧИЦЬКОЇ

Анотація. Актуальність дослідження військової тематики в графічному спадку Олени Львівни Кульчицької аргументується передусім умовами сучасних реалій: основні ідеї, образи символи можуть бути фактично екстрапольовані на сьогоднішній політичний процес, коли Україна знову перебуває у стані війни. Тому мета статті полягає в тому, щоб прослідкувати та довести позачасовий, наскрізний характер домінуючих образів та корпусу символів графічних творів майстрині на воєнну тематику, актуалізувати їх основні ідеї. Сформульовані наукові завдання найрезультативніше вирішувати за допомогою інструментарію кроскультурного, біографічного, хронологічного, компаративного, комплексного методів ведення наукового пошуку, що рівною мірою застосовувалися при мистецтвознавчому аналізі графічного спадку художниці. Розглянуто основні періоди творчого шляху майстрині, коли в її роботі мала місце воєнна тематика, втілена в графіці. Висвітлені провідні сюжети, корпус символів, образів, які застосовувала майстриня, подано їх трактування. Прослідковано паралелі описуваних художницею лихоліть із

подіями історичної минувщини, доведено наскрізний, позачасовий характер переважної більшості головних образів та символів. Подано мистецтвознавчий аналіз окремих графічних аркушів, які можна вважати етапними для формування манери художниці в графіці на військову тематику. Акцентовано слабку ступінь дослідженості творчості О. Кульчицької періоду Другої Світової війни, що виділено як одне з перспективних завдань наукового пошуку. Практичне значення даної штудії полягає передусім в актуалізації графіки О. Кульчицької на воєнну тематику, що допоможе наново пригорнути увагу до феномену жінки-графіка, яка виконувала функцію рупора й оповісника ідей національної гідності та визвольного руху в умовах воєнних реалій.

Ключові слова: графічне мистецтво, Олена Кульчицька, український модерн, екслібрис, офорт, лінорит, дереворит, високий друк, глибокий друк.

Вступ. Творчість Олена Львівни Кульчицької (1877-1967 рр.) є одним з найперспективніших для дослідження феноменів української художньої культури загалом та візуального мистецтва зокрема. Причиною можна вважати те, що спадщина мисткині, незважаючи на значущість і різнобічність, до цього часу висвітлена дуже нерівномірно. Якщо ранній період можна назвати більш відомим, то зрілий, з початку 1940-х рр., до цього часу є своєрідною лакуною у вітчизняній гуманітаристиці, до якого звертаються значно рідше [13]. Це пов'язано з політичними аспектами, оскільки творче кредо художниці подекуди йшло в розріз із доктриною влади, не співпадало зі шкалою цінностей радянських чиновників. Тому творчий період, пов'язаний із життям пані Олени під час Другої Світової війни, ще лише в перспективах належного, глибинного вивчення. Осягнути роль мистецького

спадку О. Кульчицької комплексно доволі складно, бо талант мисткині був дуже різнобічним: вона займалася живописом, декоративним мистецтвом у багатьох його різновидах [30], була архітектором, етнографом, педагогом, але, мабуть, найяскравіше її амплуа – це амплуа першої жінки-графіка, книжкового ілюстратора українського художнього поля ХХ ст.

Постановка проблеми. Аналізуючи внесок О. Кульчицької у вітчизняне мистецтво, варто виокремити відразу кілька важливих аспектів, тільки комплексне висвітлення яких дасть змогу досягнути справжню роль особистості художниці для арт-процесів країни того часу. Передусім, феномен Кульчицької слід сприймати як своєрідний інструмент міжкультурної взаємодії. Професійне становлення та початок творчого розквіту художниці припали на добу, яка в Європі стала злетом модерну [4; 5]. Цей стиль є одним із найзначніших, найвпливовіших мистецьких явищ зламу ХІХ та ХХ ст., йому притаманний синтез мистецтв, стирання межі між видами та жанрами, сміливі експерименти у сфері матеріалів та технік, динамізм еволюції та взаємозбагачення різних локальних варіантів. Звісно, серед найнезвичніших і найменш досліджених можна виділити український сегмент мистецького надбання модерну, який лише останніми роками почав підлягати висвітленню в ґрунтовних працях [9], бо під час радянської доби сецесіон в усіх його проявах вважався потворним і підлягав нищівній критиці. Творчість вітчизняних митців доби модерну до сьогодні підлягає переосмисленню, бо занадто довго це явище було в тіні як таке, що не заслуговує на увагу, не має художньої цінності, тому лише останніми роками дослідники в змозі піднімати величезні масиви матеріалу, який би дав істинну картину мистецьких процесів України від початку століття [10], передусім – позбавлену упередження та однобокої оцінки [31; 35].

О. Кульчицька стала справжнім дитям своєї доби, певним «лакмусовим папірцем», що усмоктував усі європейські впливи, привносив їх у свою манеру, трансформуючи досвід та створюючи власний почерк, але водночас і знайомлячи європейський культурний ґрунт із українським мистецьким звучанням, тобто виконуючи репрезентативну функцію.

Наступний вектор, за яким має досліджуватися творчість О. Кульчицької, це універсальність її таланту, бо майстриня пробувала себе в усіх доступних їй суто технічно галузях художньої творчості, супроводжуючи свої практичні пошуки теоретичними штудіями, доповнюючи педагогічною діяльністю. Ця всебічна обдарованість є показовою для справжнього митця, особливо в буремні часи зламу епох, для яких завжди симптоматичні ознаки мистецької кризи. Кожен з аспектів амплуа художниці вартий уваги, бо в переважній більшості випадків Олена Львівна вперше в історії української культури кінця XIX – початку XX ст. вдавалася до певних тем та робила експерименти з окремими техніками та матеріалами. Окремої уваги варта її діяльність як дослідника-етнографа, завдяки якій залишилися в пам'яті нащадків архітектурні пам'ятки, вбрання різних регіонів України.

Важливо сприймати феномен Кульчицької і з позиції її ролі в соціумі того часу та внеску мисткині у ствердження українства. Основні мотиви образотворчої діяльності О. Кульчицької завжди були пов'язані з народними традиціями, звичаями, давніми міфами та літературними героями, багато творів було присвячено визвольній боротьбі та образу воїна, героя, який Олена Львівна пронесла через сотні своїх творів. Далеко не завжди її погляд на провідні цінності співпадав із думкою правлячої верхівки, через що Кульчицька не була в фаворі у влади, офіційне визнання вони отримала досить пізно. Левова частка робіт української майстрині, які були своєрідним

гімном національної ідентичності, де стверджувалися цінності борця за волю, належали саме до графічного спадку. Це не важко пояснити: здатність друкованої графіки до тиражування сприяла ефективнішій популяризації робіт, легше поширювала ідеї, які прагнула донести авторка. Отже, основною метою дослідження можна визначити актуалізацію соціально-виховної функції творчості О. Кульчицької, передусім її графічного спадку, з огляду на домінування у цих творах образу воїна, борця з ворогом, антивоєнну риторику, що матиме нове прочитання в умовах українсько-російської війни та реалій сьогодення.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Мистецтвознавство пострадянського простору доволі багате на комплексні праці, які висвітлюють українську художню культуру ХХ ст., але не всі дослідження можуть претендувати на неупередженість оцінки, бо ідеологічні нашарування радянських часів заважали реально сприймати та оцінювати явище. Для комплексного аналізу феномену творчості О. Кульчицької необхідно передусім розуміти характер художнього клімату України ХХ ст., особливо її мистецьких процесів, у загальноєвропейському контексті доби модерну, до чого нерідко останніми роками зверталися у своїх працях науковці [9; 10; 35; 37]. Акцентуємо, що цей період підпадає під об'єктивну оцінку саме впродовж лише останніх років, коли явища аналізувалися вже не через призму залежності від цензури.

Окрему увагу варто звернути на ті наукові праці, де аналізується безпосередньо мистецтво української графіки даної доби в усіх її різновидах [19; 36], передусім друкована графіка, оформлення книги [7; 8; 24; 27; 32; 38], журнальна обкладинка [26], сатирична графіка [22; 23]. Ці роботи заслуговують на окрему згадку, бо графічне мистецтво взагалі

аналізується значно рідше за інші види образотворчої діяльності в силу своєї складності та специфічності. Особливо важливими для висвітлення всіх аспектів діяльності мисткині є той масив досліджень, в яких можна знайти інформацію про книжковий знак, яким також займалася О. Кульчицька. Феномен екслібриса дуже мало висвітлений у вітчизняному мистецтвознавстві, бо лише за часів незалежності його почали серйозно вивчати, аналізуючи як феномен загалом, так і окремі школи чи творчий спадок конкретних митців [2; 25; 29; 30; 39; 40]. Українська екслібристика дуже багата особистостями, завдяки творчості яких країна є конкурентоздатною на світовому арт-ринку і сьогодні, а початок цього процесу лежав ще у XVII ст. І справжній сплеск мистецтва книжкового знаку припав у країні на часи діяльності Кульчицької, а вона стала першою жінкою-екслібристкою.

Праць, де українськими дослідниками окремо висвітлюється тема війни у вітчизняному мистецтві, досі замало [28; 21; 34]. Але цей аспект історії України є особливо актуальним у дні військової агресії, коли нового звучання набувають діяльність митця у воєнний час і методи реагування творчої особистості на події, оспівування образу героя-воїна.

Монографічних досліджень, присвячених власне феномену Олени Кульчицької, до цього часу обмаль, переважна кількість із них побачили світ доволі давно [3; 6; 30]. Деякі з сучасніших штудій, уже 2000-х рр., висвітлюють різні вектори діяльності художниці [16; 14; 18]. Проте окремо акцентуємо важливість тих наукових розробок, де аналізується безпосередньо графічна спадщина галицької мисткині [1; 11; 12; 15; 17].

Методологічна основа дослідження ґрунтується на рівномірному застосуванні історичного, компаративного, кроскультурного, хронологічного методів ведення наукового

пошуку, проте найрезультативнішим є активне використання інструментарію біографічного методу. Мистецтвознавчий аналіз феномену творчості Олени Кульчицької у галузі графіки передбачає ґрунтовне висвітлення низки важливих чинників, лише комплексний підхід до яких може забезпечити розуміння проблеми. Стрижневими в роботі з матеріалом про художницю є біографічний та хронологічний методи наукового пошуку. Передусім, важливим є комплексний аналіз ролі Кульчицької для розвитку та трансформації стильової тканини українського візуального мистецтва першої половини ХХ ст., її місця у налагодженні процесу взаємовпливу вітчизняного мистецького життя та європейського мистецького середовища. Майстриня стала своєрідним сталкером для опанування впливу мистецтва модерну на українське мистецьке тло. Злам століть був ознаменований для всієї Європи надзвичайним пожвавленням художнього життя, модерн заповнив свідомість кожної творчої одиниці. А Олена отримала можливість всмокстати, мабуть, найцікавішу та найвпливовішу локальну модифікацію стилю – віденський сецесіон. Вона почала знайомство з австрійським модерном під час навчання у Віденській вищій художньо-промисловій школі мистецтв (1903-1907 рр.), що згодом далось взнаки на її власній творчій манері, особливо в живописі та декоративному мистецтві – адже найсильніші боки модерну проявлялися саме в ньому, а Олена дуже вправно працювала в різних видах вжиткових мистецтв, майстерно поєднуючи європейські впливи з народними традиціями власного краю. Мисткиня отримала шанс продовження знайомства з європейською художньою скарбницею під час вояжів найбільшими містами Європи, які вона здійснила з сестрою у 1908 р. (Женева, Венеція, Страсбург, Париж, Мюнхен, Лондон). То ж, для коректної оцінки індивідуальної манери мисткині передусім варто осягнути взаємовплив

локальних традицій українського мистецького спадку, суто галицького забарвлення, з європейськими тенденціями, в чому корисним є компаративний, комплексний методи аналізу. Компаративний метод допоможе оцінити і зміцнення професійного рівня авторки від етапу до етапу в її творчій ході. Хронологічний метод стане в нагоді при послідовному опрацюванні спадку різних періодів роботи художниці, еволюції її індивідуальної манери, поступового зміцнення власного почерку та послаблення зовнішніх впливів при збереженні значення отриманих системних теоретичних знань та практичних навичок. Але «червоною ниткою» при аналізі матеріалу варто тримати комплексне сприйняття творчості художниці в загальному художньому контексті, пам'ятаючи про формуючий соціально-політичний фактор: саме факт двох війн, які довелося пережити О. Кульчицькій, її вимушені переїзди, допомога українським воякам, переформування свідомості під впливом буремних подій часу призвели до зміни домінуючої сюжетики в її креативних пошуках, характеру основних образів, вибору матеріалів та технік. Переосмислення спадку Кульчицької, де розкрито воєнну проблематику, зі зміною домінант, на сьогодні є серед актуальних завдань мистецтвознавчих і культурологічних пошуків. Це сприяє і ствердженню національного компоненту в загальноєвропейському контексті сьогодення, коли військова загроза змушує митців змінювати свої пріоритети та спрямовувати увагу на інші аспекти життя.

Мета статті полягає в тому, щоб прослідкувати та довести позачасовий, наскрізний характер домінуючих образів та корпусу символів графічних творів майстрині на воєнну тематику, актуалізувати їх основні ідеї.

Виклад основного матеріалу. Родом із Тернопільщини, Олена Кульчицька все своє творче життя пов'язала з

Галичиною, і, хоча її навчання тривало і в Польщі, і у Відні, а професійне становлення відбувалося в тому числі завдяки мандрам славетними зарубіжними містами (після захисту дипломного проекту у Відні в 1908 р.), все ж останній притулок і місце натхнення її життя – Львів, де протікала і частина її молодих років, і куди вона згодом повернулася назавжди. Творчий шлях Кульчицької почався ще в Перемишлі. Польський, український, австрійський компоненти міцно переплетені в її творчій манері, але, якщо в ранній період більше дається взнаки вплив сецесіону в її живописі, то зрілий та пізній періоди явно тяжіють до домінування національного сегменту. Графіка була одним із провідних векторів діяльності мисткині ще з юних років. Адже серед її вчителів були й Анон Кеннер, який вважався одним із кращих ілюстраторів книги, і Франц Ціжек, що був живописцем, але й прекрасним рисувальником. Тому художниця отримала з самого початку підґрунтя для того, щоб із часом виділити частину своїх зусиль для графіки. До того ж, до 1938 р., загалом біля тридцяти років, вона викладала не лише ручну працю, а й малюнок у гімназіях і школах Перемишля, а згодом працювала у Львові. З 1945 до 1954 рр. вона викладала графіку в Українському поліграфічному інституті імені Івана Федорова (нині – Академія друкарства), а з 1948 р. робила це вже у статусі професора. Цей навчальний заклад завжди належав до тих, де готують кращих графіків, саме завдяки львівському мистецькому ґрунту вищої професійної освіти львівська графічна школа навіть зараз входить до числа кращих у Європі, а митці є не просто конкурентоспроможними, а належать до найсильніших у світі графіки. До того ж, графіка стала тим інструментом, який допомагав Олені фіксувати свої враження під час подорожей, виплескувати емоції на папір – адже за допомогою засобів художньої виразності графіки це робити

значно швидше, тому графічний інструментарій є дуже зручним помічником, коли час обмежений. Олена Львівна не була поодиноким в сонмі славетних українських графіків того періоду – адже її сучасниками були В. Кричевський, Г. Нарбут, І. Падалка, А. Петрицький, дещо молодшим був знаменитий ілюстратор А. Базилевич. Хоча жінок-графіків майже не було, рідким виключенням, крім пані Олени, була С. Налепінська-Бойчук, чия графіка посіла гідне місце у творчому спадку бойчукістів.

За часів модерну, мабуть, присвячувати себе графіці було досить ризиковано – адже це доба, коли ще були живі відгомін імпресіонізму та постімпресіонізму, які жилися вільним диханням живопису (переважно на пленері), власне сам модерн черпав натхнення у меблях, декоративному склі та художньому металі, тобто був расем для декораторів та дизайнерів. А графіка дуже специфічна, хоча прекрасно вписувалася у контекст стилю завдяки орнаментальному світу. Передусім мали попит плакатна графіка, книжкова ілюстрація, де можна було продемонструвати всю широту та багатство орнаменту, послуговуючись інструментарієм стилізації, до якої тяжів арт-деко. О. Кульчицька як графік працювала в дуже широкому спектрі. Передусім варто зауважити, що вона експериментувала як у вільній графіці, так і в друкованій. Активний образ життя жінки, яка багато подорожувала, брала участь у роботі Комітету з допомоги пораненим українським воякам, три місяці провела в ув'язненні у Баранові на Віслі, потім довго викладала, здійснювала етнографічні пізнавальні поїздки різними кутками країни, згодом вела діяльність музейного співробітника, спонукав до того, щоб задіяти інструментарій вільної графіки, який допомагає фіксувати спомини та враження швидко: папір, графітний олівець, туш, м'які матеріали стають у нагоді тоді, коли бракує часу, а малювати є

бажання та натхнення. Крім того, цей корпус графічних творів може містити ще й допоміжну графіку, тобто замальовки, начерки, за якими згодом створюється картина чи твір друкованої графіки. Але справжні відомість та визнання галицька майстриня отримала як автор робіт у галузі друкованої графіки. Цікаво, що для жінки ця сфера взагалі є доволі складною технічно, і в історії не тільки українського але й світового мистецтва обмаль представниць слабкої статі, які б знали на техніках друкованої графіки. Це вимагає широкої обізнаності, яку й демонструвала галичанка. Вона працювала як у високому, так і в глибокому друці, віддаючи перевагу деревориту, лінориту та офорту. Примітно, що в глибокому друці Олена Кульчицька досягає широти діапазону технік, синтезуючи меццо-тінто, акватинту, м'який лак, які навіть не кожному чоловіку-графіку під силу, бо вимагають не лише професійної вправності, але й глибоких знань у галузі хімії. При цьому, мисткиня працювала як у традиційній для графіки чорно-білій манері, так і вправно послуговувалася кольором, експериментуючи в графічному полі та фактично повертаючи цю галузь до забутих традицій к'яроскуро. Листівка книжкова ілюстрація, окремі самостійні графічні аркуші, книжковий знак – усе це випробовувала Олена Кульчицька впродовж кількох десятиліть своєї діяльності. Багато років вона віддавала свої вміння в цій сфері й молоді, працюючи на кафедрі оформлення книги, з 1948 р. – у якості професора.

Окремої уваги заслуговує згадка про те, що О. Кульчицька зробила неабиякий внесок у відродження українського екслібриса, який доволі довго був у тіні та не вивчався до початку нової сторінки історії – історії мистецтва незалежної України. Львівська школа книжкового знаку дуже потужна, багато в чому й завдяки Олені Кульчицькій, яка стала автором біля семи десятків таких творів. Цікаво, що її книжкові

знаки часто створювалися у техніках високого друку (книжкові знаки самої художниці, сестер Кульчицьких, І. Чичилович-Тимочко, С. Сидорович), тоді як традиційно львів'яни як екслібристи славляться переважно роботами в глибокому друці. Екслібрис дуже гарно сприяв випрацьовуванню у майстрині мови символу, знаку, розвивав вміння стилізувати та послуговуватися мовою узагальнення та алегорії, яка необхідна тим, хто працює в царині книжкової графіки, особливо, якщо йдеться про оформлення дитячих книжок, зі специфічною образною мовою.

Звісно, в усьому розмаїтті сюжетів графічної творчості Олени Кульчицької окремим блоком слід виділити воєнні мотиви. Саме стихія війни спонукала мисткиню часто звертатися до гострих сюжетів, образів, відмовляючись від мирної, оповідної краси сецесіону або споминів про живі барви постімпресіонізму. Вона працювала в той період, коли тавро воєнного лихоліття лягало на кілька поколінь – майстриня пройшла через жахи двох війн. Це не могло змусити її залишатися осторонь – починаючи ще з перемишльського періоду, Олена стала активною учасницею буремних подій свого часу. Хоча, звісно, в її графічному спадку були й оформлення дитячих книжок, і ілюстрування класиків української літератури, на кшталт І. Франка, Лесі Українки, М. Коцюбинського, Т. Шевченка тощо.

Але особливою соціальною значущістю, гостротою та болем відмічені аркуші, створені на мотиви подій війни. Навіть в історичному жанрі, в роботах, присвячених княжій добі, Олена Львівна все одно прослідковувала настрої тяжіння до визвольного руху до отримання волі та незалежності, тобто ця тематика була для неї наскрізною. Фактично, графіка воєнної проблематики може бути умовно поділена на три частини, відповідно до її сюжетного наповнення та за хронологічними

ознаками зображуваних подій. Перший корпус – це роботи, створені на мотиви визвольного руху давніх часів, тобто княжого періоду (цикл дереворізів «Історія княжих часів», 1918 р.), козаччини (дереворити «Хмельницький під Львовом», «Козаки в поході», обидва – 1934 р.) тощо [1, с. 385]. Другий масив творів – це аркуші на мотиви Першої Світової війни, і третій блок графіки воєнного звучання – це роботи, присвячені Другій Світовій війні. Звичайно, класифікація є умовною, бо будь-який образ графічних творів О. Кульчицької поза хронологічними ознаками, він позачасовий, наскрізний, із настроями та звучанням, притаманним будь-якому періоду історії, позначеному війнами та боротьбою за незалежне існування держави. Найгострішими, безперечно, є ті твори, які народилися в період двох війн, лихо яких на власні очі побачила художниця. Акцентуємо, що творчий шлях періоду Першої Світової війни досліджений значно краще, ніж 1940-і рр., але загалом усі образи, які вийшли з-під різця або олівця авторки, можна сприймати позачасовими – вони наділені узагальненістю, звучанням, яке притаманне будь-якому періоду, коли ллється кров та триває протистояння за свободу та незалежність власної країни. Це не просто образи вояків, це символи, узагальнені та позбавлені рис індивідуальності, деперсоніфіковані. Саме тому вони актуальні для будь-якого часу воєнного лихоліття, в тому числі й зараз. Це уособлення героїзації образу воїна-захисника, панегірик його незламній міці й надійності. До того ж, часто вони збагачені алегоричною мовою, коли художниця використовує символи-коди, супроводжуючи антропоморфні образи.

Знаковим для розуміння соціального звучання графічного спадку О. Кульчицької вважають аркуш «За море» (1914 р.). Впродовж усього життя художниці тема боротьби за волю та поневірвання українського народу проходить «червоною

ниткою» в її творчості. Саме з цього офорту почалася хвиля зацікавлення художниці темою еміграції, інтересу до психологічної травми людей, змушених втратити Батьківщину, близьких, це тема болю і моральної порожнечі, до якої згодом авторка звертатиметься не раз (дереворит «Зруйноване гніздо», 1943 р.; лінорит «Емігранти», 1948 р., ін.). Адже, виїхавши у Відень через початок активних бойових дій Першої світової війни та окупацію Галичини, вона опинилася відірваною від джерел свого натхнення. Незабаром авторка починає створювати ще складніші психологічно та емоційно графічні аркуші, на власному досвіді переживши арешт та утримання за ґратами за допомогу воякам. Після виходу друком низки листівок-репродукцій її акварелей («Мати Божа, рятуй наш край», «Чорна хмара війни», «Могили борців», «Лихоліття війни», «Доля українських утікачів»), військова тематика охопила її свідомість ще надовго. Це були як окремі естампи, так і цілі цикли, об'єднані технічно та тематично. У 1915 р. з'являються її офорти, які можна віднести до найхарактерніших із огляду на використання знакової, символічної мови: цикл «УСС. 1914-1915 рр.», «Березовий хрест» («По війні. Життя перемагає»), «На варті», «Татарське лихоліття», «Молох війни», «Справедливість», «Апофеоз». Незабаром, у 1915-1916 рр., побачить світ цикл офортів «Страхіття війни», роботи «Жертви війни» (є акварель та офорт на такий сюжет), «Помста», у 1918 р. було створено аркуші «Втікачі», «За рідний край», ін. У переважній більшості естампів художниці застосовано універсальну образну мову, алегоричну, засновану на глибокому знанні історії, міфології, філософії. Багато в чому в образотворенні О. Кульчицькій допомагав досвід роботи з книжковим знаком, який вимагав вміння стилізувати та узагальнювати. Аркуші мисткині, виконані в техніках глибокого друку, переважно монохромні, що підкреслює

емоційне звучання робіт, обрані засоби художньої виразності сприяють результативності донесення психологічного посилу творів. Серед найяскравіших із точки зору образотворення є аркуш «По війні. Життя перемагає», створений на півкартоні і датований 1915 р. Зазвичай цю роботу називають просто офортом, хоча насправді це не є цілком коректним – аркуш надрукований у змішаній техніці, бо до інструментарію офорту додано це засоби акватинти. Працюючи в техніках глибокого друку, художниця послуговується найефективнішими засобами їх виразності. В даному разі технологічні можливості акватинти дозволяють їй передати легку вологу весняної землі; різна глибина тону отримана завдяки різночасовому травленню цинкової форми, що дало змогу досягти темноти плями пагорбу, на якому височіє березовий хрест; делікатний шляхетний офортний штрих слугує передачі вологості весняного повітря, в якому майже відчувається дощовий стан, а волога, вода завжди символізують початок нового життя, життєздатність. Аркуш сповнений символів, кожен із яких прочитується дуже розлого, але при цьому загальна ідея твору звучить дуже просто й однозначно – після ночі настає день. після поневолення – свобода, після темряви поневірянь відроджується життя. Про смерть нагадують хрести на похованнях, темрява пагорбу, але наразі сама береза, з якої створено основний хрест на ближньому плані, є символом чистоти, відродження та захисту від темряви, тому і символічне наповнення самого хреста можна читати інакше, згадуючи його сакральний смисл, захисний. Проросле дерево чітко і просто передає ідею відродження життя та його перемоги, оповісником чого є і ще один символ, використаний авторкою, – птах на гілці. Цікаво що до мотиву хреста художниця зверталася неодноразово, певним чином синтезуючи інструментарій різних жанрів, сакральні мотиви та історичні. У 1915 р. вона

вдалася до цього ж засобу в акватинті «На варті» (півкартон), де поряд із образом воїна розташований хрест із розп'яттям, і все це вкрито снігом. Знову багатозначність символічного звучання – сніг своєю близькістю вказує на чистоту помислів та ідеї, хрест дає захист воїнові, а сам образ дає захист усім, на сторожі чистієї безпеки він стоїть. Водночас наявність розп'яття в композиції промовляє не тільки про ідею захисту, але і вказує на мотив жертвності, бо лицар-воїн приносить своє життя на вівтар боротьби за загальний спокій. Алегоріями та символами сповнений і офорт «Страхіття війни» 1915 р. Його звучання вже не драматично-споглядалське чи жалісне, а голосно-трагічне, це не стогін, це крик, лють та страх, що виражені через основний алегоричний образ жінки з мечем у руках, який можна прочитувати і як знак захисту, і як знак справедливого і шляхетного покарання. І, безперечно, цей твір не може бути сприйнятий без очевидної паралелі з, мабуть, одним із найславетніших та найекспресивніших циклів в історії світового мистецтва на воєнну тематику, – серії офортів Ф. Гойї «Жахіття війни», від яких роботи галичанки відділяє понад сотня років.

О. Кульчицька неодноразово зверталася у своїй творчості до січового стрільцтва як військового феномену Першої світової війни. Мабуть саме ця сюжетна лінія може вважатися узагальнюючою у військовій сюжетиці творчих пошуків Кульчицької, бо вона трактувала її дуже характерно та поширювала багато позачасових узагальнених характеристик на образ стрільця. Квінтесенція цих пошуків – цикл «УСС. 1914-1915 рр.» Головне, що ці аркуші мали суто народний характер, тому в деяких можна обачити і риси народного мистецтва, близькі до примітиву, і подібність до витинанки, і відгомін мови іконопису – спрощеність і узагальнення, площинність та умовність, знаковість. А подекуди навіть можна

побачити приховану паралель із декоративним мистецтвом, бо використання орнаментальних мотивів наближає до вишивки. Примітно, що ця тема була обіграна авторкою переважно у техніках високого друку – лінориті та деревориті. Художні засоби цих технік значно ефективніші для передачі простоти та народності образної мови, ніж інструментарій глибокого друку. Цикл було задумало художницею як своєрідний альбом, обкладинка якого мала геральдичний характер, що вимагало знання мови символів: композиція представлена у форматі герба з постаттю лева в короні, що символізує силу та мужність, шлях до свободи (лев на задніх лапах піднімається догори по камінню). Основні аркуші циклу виконані в техніці деревориту, як «Гуцули-добровольці», «Хоробрі галицькі полки», «Українські січові стільці», «Орлиці в Карпатах», «Діти-герої», «Полеглий стрілець» [1, с. 389]. Усі роботи чорно-білі, контрастні, основними засобами виразності виступають лінія та пляма, неабиякого значення набуває ритм, бо драматичне звучання композицій ефективніше передається завдяки застосуванню засобів діагонального ритму. У деяких аркушах («Полеглий стрілець», рис. 1) знову використано мотив хреста, до якого авторка вдавалася доволі часто.

З'явиться він і в графічному аркуші 1915/16 рр. «Ім'я невідоме», виконаному тушшю та пером, де вкотре представлено глядачеві поховання з хрестом, яке зберігає пам'ять про полеглих. Хоча цей вір не належить до друкованої графіки, авторка послуговується тими самими, характерними для деревориту, засобами. Основні ноти, які лунають із усіх творів циклу, – біль, трагізм та туга, але вони супроводжуються праведними гнівом і люттю, які провокують супротив та надихають на боротьбу.



Рис. 1. Кульчицька О. «Полеглий стрілець». Дереворит. 1914/15 рр.

Дещо виокремлено сприймається аркуш «Стрілецька кров» (рис. 2). Він різниться і за композиційною побудовою (використано майже іконний принцип), ритмічним характером, і за технікою і за колористикою. Це поліхромний лінорит, в кому домінують червоний та зелений кольори, семантика яких традиційна для іконопису. Тло ліногравюри трактоване таким чином, що наближене водночас і до різьблення на левкасі, використання якого було притаманне для українського іконопису ще в барокові часи, і до витинанки завдяки геометризму характерних елементів тла, і до вишивки, бо завдяки орнаментальним мотивам робота в певних елементах «перегукується» з рушниками. Аркуш насичений мовою символів. Образ стрільця переданий таким чином, що композиційно нагадує своєрідну п'єту. Коло, лінія якого немов

оповила схилену голову юнака, утворює стихійний умовний німб, що знову повертає до мотиву жертви, яку приносить воїн на вівтар боротьби за визволення. Цей аркуш, як і «Страхіння війни», можна назвати певним апофеозом військової графіки О. Кульчицької. Символіку жертвовності посилюють і чаша, в яку стікає стилізована кров воїна, і виноградне гроно – традиційний символ Христа, що віддав життя за свою паству. На чаші, яка зазвичай була обов'язковим символом у сюжеті «Трійці», зображений ще один традиційний і давній символ українства, якому майстриня в даному контексті надає майже сакрального звучання, – тризуб, який поданий у такій манері, що не можна не згадати про граффіті на стінах Софії Київської, що є фактично літописом давньої історії країни.



*Рис. 2. Кульчицька О. «Стрілецька кров». Лінорит.
1914/15 рр.*

Алегоріями та міжчасовим характером сповнені й пізніші графічні твори О. Кульчицької, які пов'язані з оспівуванням воїнства України. У 1928 р. із нагоди десятої річниці т.зв. Листопадового зриву вона створює чорно-білий лінорит «Тезей». Цей аркуш можна назвати візуалізацією художніх засобів, до яких вдався І. Котляревський у своїй «Енеїді», перенісши події античності на вітчизняний ґрунт і зробивши головних героїв козаками. Кульчицька перенесла всі героїчні риси Тезея на українського воїна: кремезний захисник піднімає важкий камінь, під яким сховані не давні лаштунки та зброя міфологічного персонажа, а українські атрибути, булава та меч, давні символи влади та визвольної боротьби. А поряд проростає виноградне гроно, яке часто супроводжує в аркушах авторки образи воїнів, нагадуючи про мотив жертвності.

Пізніше, у 1930-і рр., художниця продовжує літопис нещастя власного народу: не встигнувши хоча б трохи перепочити після подій ї Світової війни, вона поринає в лихоліття голодомору, який теж не змогла замовчати у своїй творчості (офорт «Мати», лінорит «За колючим дротом») [1, с. 390).

На жаль, часу для оспівування величі українських вояків, звертаючись до подій минулого, у майстрині випадало не так багато, бо незабаром грянули жахіття Другої Світової війни, і мисткині припало на долю пережити окупацію Львова. А ці роки вона все частіше послуговується ліноритом – адже його художні засоби дуже добре відтворюють важкість, грубість, тяжкість, смуток. У 1941 р. з'являються роботи «Війна», «Бог війни», у 1943 р. – «Зруйноване гніздо» та «Ой, біда чайці небозі», у 1945 р. побачили світ дереворит «Жах війни» та лінорит «Герої», ін. Не дивлячись на те, що активні бойові дії було завершено з 1945 р., пам'ять про ці жахіття не відпускала художницю ще довго: людина, що більшу частину свідомого

життя провела у війні, не змогла забути її навіть зі встановленням миру. Уже трохи згодом, у 1947 р. пам'ять художниці виплесне на папір композиції «Німці в селі», «Німецький табір», «Війна на селі», втілені в техніці лінористу. Звичайно, в ці роки художниця продовжувала працювати і як живописець, і в самій графіці відтворювала історичні, сакральні, побутові сюжети, демонструвала свої здібності педагога, продовжувала пошуки як дослідник-етнограф. Завдяки її зусиллям залишилися в культурній скарбниці зображення багатьох святинь України, стали відомішими регіональні особливості орнаментів, специфіка місцевого вбрання. Вона не кидала й ілюстрування класиків вітчизняної літератури, виступаючи її пропагандистом, що в ті часи було доволі ризикованою справою. Але пам'ять не давала вразливій творчій натурі мисткині забути все пережите українцями, її олівець, перо, різець усе ще нагадували оточуючим те, що не можна забути, і не варто собі це дозволяти. Немов навмисно вона постійно посипала сіллю рану, яка не загоювалася, щоб пам'ять кричала: таке не має повторитися. Жінка перетворилася на орла, який щоденно наново розривав Прометееві груди: вона не давала болу вщухнути, а рані – загоїтися. Саме тому військова тематика в графіці Олени Кульчицької є такою актуальною нині. Цей період вивчений дослідниками значно гірше, ніж інші, можна сказати, що він належить до певних лакун у творчому спадку художниці. Це перетворює вивчення воєнної тематики у творчості галицької майстрині з 1940-х рр. на одне з перспективних завдань мистецтвознавчих пошуків.

Висновки. Графічний спадок Олени Кульчицької – це візуалізація свідомості та інструмент національної пам'яті. Український глядач і досі не дуже гарно знайомий із спадком мисткині, бо залишається чимало погано відомого, особливо зі

зрілого та пізнього періодів її діяльності. Кульчицьку не можна назвати фаворитом долі, бо вона пережила жахи двох війн та голодомору, втрачала близьких і перенесла перебування за ґратами, окупацію та евакуацію. Не маючи власної родини і віддаючи сили творчості. Її стосунки з офіційними мистецькими колами (на кшталт національної Співки художників України) не склалися, бо художницю не сприймали як сегмент радянської системи – занадто голосно звучали ідеї національної гідності та етнічної самоідентифікації в її творах. Але все ж вона мала визнання і почесні нагороди, навіть у той час. Професор, завідувачка кафедри, лауреат Шевченківської премії (Олена Львівна встигла дізнатися про нагороду, але не встигла її отримати, бо померла наступного дня після присудження премії), вона за життя мала, на жаль, не багато виставок власних творів, які б дозволяли популяризувати її напрацювання. Але навіть після смерті мисткині її графіка експонується, зберігається в державних зібраннях і приватних колекціях, передусім – у меморіальному музеї художниці, який було відкрито в її помешканні у Львові в 1971 р. У реаліях сьогодення, що знову занурило квітучу українську землю у дим і полум'я війни, військова тематика в творчості галицької мисткині набула нового звучання та знову стала актуальними. На жаль, страхіття двох війн, які передавала в своїх офортах, ліноритах, дереворитах, перових рисунках майстриня, знову є сучасними в своєму прочитанні. Образна мова художниці, комплекс символів, якими вона послуговувалася, стають у нагоді і зараз: тризуб знову палає в кожному творі, знову мотив жертвності просочує багато і сучасних мистецьких витворів, знову образи козаків, стрільців є постійними героями творів митців, що черпають натхнення не тільки з люті до ворога та любові до своєї землі, але і з минулого, з художніх взірців, серед

яких гідне місце посідає і військова тематика в графіці О.Л. Кульчицької.

Список використаної літератури:

1. Андрійовська А. Літопис українського народу в графіці Олени Кульчицької. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2016. Вип. 30. Сс. 383-394.
2. Ваврух М. Екслібрис у творчості львівських художників-шістдесятників. Вісник Харківської державної академії дизайну та мистецтв. 2015. №7. Сс. 93-98.
3. В'юник А. Олена Кульчицька. Київ: Мистецтво, 1969. 58 с.
4. Волошин Л. Із плеяди творців українського модерну: Олена Кульчицька. Галицька Брама. 2007. № 9-10. Сс. 9-14.
5. Волошин Л. Творці українського модерну: Олена Кульчицька. Образотворче мистецтво. 2005. №4. Сс. 47-49.
6. Голубець М. Творчість Олени Кульчицької. Львів: Вид-во АНУМ, 1933. 20 с.
7. Зайцева В. Українська книжкова графіка першої третини ХХ століття як об'єкт історико-мистецтвознавчих досліджень. Вісник Львівської національної академії мистецтв. 2018. Вип. 36. Сс. 223-231.
8. Зайцева В., Буйгашева А., Стрельцова С. Образотворча своєрідність української книжкової графіки ХХ століття в загальноєвропейському культурному просторі. Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. Вип. 40. Т.2. Сс. 4-10.
9. Кара-Васильєва Т. Стиль модерн в Україні. Київ: Видавничий дім Дмитра Бураго, 2021. 216 с.
10. Кашуба-Вольвач О. Мистецькі сторінки «Нової генерації» 1927-1930: Тематичний покажчик з образотворчого мистецтва, побутотворчого мистецтва, архітектури, кіно- та фотомистецтва і театру. Київ: Фенікс, 2016. 148 с.

11. Кіс-Федорук О. Графіка Олени Кульчицької. Артклас. 2007. № 3-4. Сс. 18-20.
12. Кіс-Федорук О. Мистецтво графіки – як відображення творчих пошуків і становлення особистості Олени Кульчицької. Галицька Брама. 2007. № 9-10. Сс. 17-20.
13. Кость Л. Естетичні й духовні домінанти львівського періоду творчості (1939-1944) Олени Кульчицької. Літопис Національного музею у Львові імені Андрія Шептицького. 2010. № 7(12). Сс. 227-235.
14. Кость Л., Ризун Т. Олена Кульчицька (1877-1967): графіка, малярство, ужиткове мистецтво. Львів: Апріорі. 2013. 392 с.
15. Крип'якевич І. Український дереворит і твори Олени Кульчицької. Шляхи. 30 червня 1916. Сс. 419-424.
16. Кульчицька Олена Львівна. Друковані праці науково-педагогічних співробітників Українського поліграфічного інституту ім. Івана Федорова, опубліковані в 1930-1970 рр.: біобібліогр. покажчик у 2-х чч. Ч. 1. Львів: Укр. акад. друкарства, 2009. Сс. 329-330.
17. Кульчицька Олена Львівна. Графіка. Альбом творів. Київ: Мистецтво, 1954. 18 с.
18. Кульчицька О. Народний одяг. Альбом. Львів, 2018. 316 с.
19. Лагутенко О. Українська графіка ХХ століття. Київ: Грані-Т, 2011. 184 с.
20. Ламонова О. Київська книжкова графіка кінця 50-х-початку 70-х років ХХ століття. Тенденції розвитку, стилістика, майстри: дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. Київ: Інститут мистецтвознавства, фольклористики та етнології ім. М. Т. Рильського НАН України, 2006. 171 с.

21. Майстренко-Вакуленко Ю. Фронтний рисунок українських митців періоду Другої світової війни. Мистецтвознавчі записки. 2021. Вип. 40. Сс. 57-66.
22. Михалевич В. Пропагандистська сатирична графіка в гумористичній періодиці Радянської України міжвоєнного періоду. Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. Вип. 39. Т. 2. Сс. 59-64.
23. Михалевич В. Особливості графіки сатиричного журналу УПА «Український перець». Актуальні питання гуманітарних наук. 2021. №40. Т.2. Сс. 63-69.
24. Мудрак М. Понад кордонами. Модерна українська книжкова графіка 1914-1945. Київ: ПП «Гама-Прінт», 2008. 175 с.
25. Нестеренко П. Образи європейської художньої літератури в дзеркалі екслібрису. Арт-платформа. 2021. Вип. 2(4). Сс. 107-130.
26. Нестеренко П. Львівська журнальна обкладинка між двома світовими війнами – збірний образ національного мистецького модернізму. Українська Академія мистецтва: дослідницькі та науково-методичні праці. 2018. Вип. 27. Сс. 152-158.
27. Пітеніна В. Стилiстичні особливості ілюстрування книжки для дітей в Україні першої третини ХХ століття: дис. ... на здобуття наук. ступеня доктора філософії. Київ: Національна академія образотворчого мистецтва і архітектури, 2021. 184 с.
28. Рожак-Литвиненко К. Мистецьке угруповання українських січових стрільців: художники, традиції, жанрові та стильові особливості творів: дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. Львів: Львівська Академія мистецтв, 2017. 237 с.

29. Романенкова Ю. Книжный знак в художественной культуре Украины рубежа XX и XXI веков. Текст. Книга. Книгоиздание. 2021. Т. 25. Сс. 122-143.
30. Свенціцька В. Альбом Олени Кульчицької з народного одягу та мистецтва. Народна творчість та етнографія. 1963. № 2. Сс. 128-130.
31. Скляренко Г. Українські художники: з відлиги до Незалежності. Київ: Huss, 2018. 304 с.
32. Токар М. Образи героїв української дитячої літератури в ілюстрації другої половини XX — початку XXI століття: дис. ... канд. мистецтвознав. Харків: Харківська державна академія дизайну і мистецтв, 2018. 188 с.
33. Тупік В. Символічна мова екслібриса. Актуальні питання гуманітарних наук. 2020. Вип. 27. Т 5. Сс. 25-29.
34. Українські Січові Стрільці у боях та міжчасі: мистецька спадщина: Лев Гец, Іван Іванець, Осип Курилас, Олена Кульчицька, Леонід Перфецький, Осип-Роман Сорохтей (упоряд. І. Завалій ... та ін.). Львів; Київ: Оранта, 2007. 308 с.
35. Українське мистецтво на переломах епох: Образ. Трансформація. Стиль (гол. ред. кол. Г. Скрипник; наук. ред. Л. Ганзенко, Р. Забашта). Київ: Наукова думка, 2021. 335 с.
36. Яців Р. Львівська графіка 1945-1990. Традиції та новаторство. Київ: Наукова думка, 1992. 119 с.
37. Maystrenko-Vakulenko Yu. Ukrainian Theatrical Drawings and Sketches of the Avant-Garde Era: Representation of a Four-Dimensional Space-Time Continuum. *Ars & Humanitas*. 2021. V. 15(1). Pp. 197-211.
38. Pitenina V., Lagutenko O. The fairy tale and the reality in Ukrainian children's books of the first soviet decade. *European Journal of Arts*. 2021. No3. Pp. 10-14.
39. Romanenkova J., Bratus I., Mykhalchuk V., Gunka A. Lvov ex-libris school as the traditions keeper of the intaglio printing

techniques in the Ukrainian graphic arts at the turn of the XXth and XXIth centuries. Revista Inclusiones. 2021. Vol.8. Pp. 321-331.

40. Romanenkova J., Paliychuk A., Mykhalchuk V. Kiev ex-libris school as a xylography traditions keeper in printmaking of modern Ukraine. Journal of Graphic Engineering and Design. 2021. Vol. 12(3). Pp. 39-45.

Vadym V. MYKHALCHUK,

PhD in Arts, Associate Professor,

National Academy of Culture and Arts Management,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: VVM2020@ukr.net,

ORCID: 0000-0002-8560-1846

MOTIF OF THE WAR IN THE GRAPHIC HERITAGE OF OLENA KULCHITSKA

Abstract. The relevance of the study of military themes in the graphic heritage of Olena Lvivna Kulchytska is argued primarily by the conditions of modern realities: the main ideas, images and symbols can actually be extrapolated to today's political process, when Ukraine is once again in a state of war. Therefore, the purpose of the article is to trace and prove the timeless, through-and-through character of the dominant images and the massive of symbols of the artist's graphic works on military themes, to actualize their main ideas. Formulated scientific tasks are most effectively solved with the help of a toolkit of cross-cultural, biographical, chronological, comparative, complex methods of conducting scientific research, which were equally used in the art analysis of the graphic legacy of the artist. Main periods of the artist's creative career are considered, when her work featured military themes embodied in graphic arts. The leading themes, the symbols and images used by the

craftswoman are highlighted, and their interpretation is presented. The parallels of the disasters described by the artist with the events of the historical past have been traced, and the through-and-through, timeless nature of the vast majority of the main images and symbols has been proven. An art critic analysis of individual graphic sheets is presented, which can be considered as milestones in the formation of the artist's manner in graphic arts on military themes. The weak degree of research into the work of O. Kulchytska during the Second World War is emphasized, which is highlighted as one of the promising tasks of scientific research. The practical significance of this study lies primarily in the actualization of O. Kulchytska's graphic arts on military themes, which will help to draw attention to the phenomenon of a female graphic artist, who served as a mouthpiece and announcer of the ideas of national dignity and the liberation movement in the conditions of war.

Key words: graphic arts, Olena Kulchytska, Ukrainian Art Nouveau, book plate, etching, linocut, woodcut, xylography, intaglio.

References:

1. Andriyovska, A. (2016). Litopys ukrayins'koho narodu v hrafitsi Oleny Kul'chyts'koyi [Chronicle of the Ukrainian people in graphic arts by Olena Kulchytska]. Visnyk L'vivs'koyi natsional'noyi akademiyi mystetstv. 30, 383-394 [in Ukrainian].
2. Vavrukh, M. (2015). Ekslibrys u tvorchosti l'vivs'kykh khudozhnykiv-shistdesyatnykiv [Ex-libris in the works of Lviv sixties artists]. Visnyk Kharkivs'koyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu ta mystetstv. 7, 93-98 [in Ukrainian].
3. Vyunnyk, A. (1969). Olena Kulchytska [Olena Kul'chyts'ka]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
4. Voloshyn, L. (2007). Iz pleyady tvortsiv ukrayins'koho modernu: Olena Kul'chyts'ka [From the galaxy of creators of

- Ukrainian modernism: Olena Kulchytska]. Halytska Brama. 9-10, 9-14 [in Ukrainian].
5. Voloshyn, L. (2005). Creators of Ukrainian Art Nouveau: Olena Kulchytska. Fine arts. 4, 47-49 [in Ukrainian].
6. Golubets, M. (1933). Tvorchist' Oleny Kul'chyts'koyi [The creativity of Olena Kulchytska]. Lviv: Vyd-vo ANUM [in Ukrainian].
7. Zaitseva, V. (2018). [Ukrainian book graphic arts of the first third of the 20th century as an object of historical and art studies]. Bulletin of the Lviv National Academy of Arts. 36, 223-231 [in Ukrainian].
8. Zaitseva, V., Buygasheva, A., Streltsova, S. (2021). Ukrayins'ka knyzhkova hrafika pershoi tretyny XX stolittya yak ob'ekt istoriko-mystetstvoznachykh doslidzhen' [The artistic originality of Ukrainian book graphic arts of the 20th century in the pan-European cultural space]. Visnyk L'vivs'koyi natsional'noyi akademiyi mystetstv. 40 (2), 4-10 [in Ukrainian].
9. Kara-Vasilyeva, T. (2021). Styl' modern v Ukrayini [Modern style in Ukraine]. Kyiv: Dmytro Burago Publishing House [in Ukrainian].
10. Kashuba-Volvach, O. (2016). Mystets'ki storinky «Novoyi generatsiyi» 1927-1930: Tematychnyy pokazhchyk z obrazotvorchoho mystetstva, pobutotvorchoho mystetstva, arkhitektury, kino- ta fotomystetstva i teatru [Art pages of the “New Generation” 1927-1930: Thematic index of fine art, domestic art, architecture, film and photo art, and theater]. Kyiv: Feniks [in Ukrainian].
11. Kis-Fedoruk, O. (2007). Hrafika Oleny Kul'chyts'koyi [Graphic arts by Olena Kulchytska]. Artclass. 3-4, 18-20 [in Ukrainian].
12. Kis-Fedoruk, O. (2007). Mystetstvo hrafiky – yak vidobrazhennya tvorchykh poshukiv i stanovlennya osobystosti

Oleny Kul'chyts'koyi [Graphic arts is a reflection of Olena Kulchytska's creative searches and personality development]. Halyska Brama. 9-10, 17-20 [in Ukrainian].

13. Kost, L. (2010). Estetychni y dukhovni dominanty l'vivs'koho periodu tvorchosti (1939-1944) Oleny Kul'chyts'koyi [Aesthetic and spiritual dominants of the Lviv creative period (1939-1944) of Olena Kulchytska]. Litopys Natsional'noho muzeyu u L'vovi imeni Andriya Sheptyts'koho 7(12), 227-235 [in Ukrainian].

14. Kost, L., Rizun, T. (2013). Olena Kul'chyts'ka (1877-1967): hrafika, malyarstvo, uzhytkove mystetstvo [Olena Kulchytska (1877-1967): graphic arts, painting, applied art]. Lviv: Apriori [in Ukrainian].

15. Krypyakevich, I. (1916). Ukrayins'kyy derevoryt i tvory Oleny Kul'chyts'koyi [Ukrainian woodcut and works by Olena Kulchytska]. Shlyakhy. June 30. 419-424 [in Ukrainian].

16. Kulchytska Olena Lvivna [Kulchytska Olena Lvivna] (2009). Drukovani pratsi naukovo-pedahohichnykh spivrobitnykiv Ukrayins'koho polihrafichnoho instytutu im. Ivana Fedorova, opublikovani v 1930-1970 rr. : biobibliohr. pokazhchyk v 2 t., 1. Lviv: Ukr. Acad. Druku. 329-330 [in Ukrainian].

17. Kul'chyts'ka Olena L'vivna. Hrafika. [Kulchytska Olena Lvivna. Graphic arts] (1954). Al'bom tvoriv. Kyiv: Mystetsvo [in Ukrainian].

18. Kulchytska, O. (2018). Narodnyy odyah [Folk clothes]. Albom. Lviv: Apriori [in Ukrainian].

19. Lagutenko, O. (2011). Ukrayins'ka hrafika XX stolittya [Ukrainian graphic arts of the 20th century]. Kyiv: Grani-T [in Ukrainian].

20. Lamonova, O. (2006). Kyyivs'ka knyzhkova hrafika kintsya 50-kh-pochatku 70-kh rokiv XX stolittya. Tendentsiyi rozvytku, stylistyka, maystry: [Kyiv book graphic arts of the late 1950s and

early 1970s. Trends of development, stylistics, masters]: PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].

21. Maystrenko-Vakulenko, Yu. (2021). Frontovyy rysunok ukrayins'kykh myttsiv periodu Druhoyi svitovoyi viyny [Front drawing of Ukrainian artists of the Second World War period]. *Mystetstvoznavchi zapysky*. 40, 57-66 [in Ukrainian].

22. Mykhalevych, V. (2021). Propahandysts'ka satyrychna hrafika v humorystychniy periodytsi Radyans'koyi Ukrayiny mizhvoyennoho periodu [Propaganda satirical graphics in humorous periodicals of Soviet Ukraine of the interwar period]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk*. 39(2), 59-64 [in Ukrainian].

23. Mykhalevich, V. (2021). Osoblyvosti hrafiky satyrychnoho zhurnalu UPA "Ukrayins'kyy perets" [Features of the graphics of the UPA satirical magazine "Ukrainian Perets"]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk*. 40(2), 63-69 [in Ukrainian].

24. Mudrak, M. (2008). Ponad kordonamy. Moderna ukrayins'ka knyzhkova hrafika 1914-1945 [Above borders. Modern Ukrainian book graphic arts 1914-1945]. Kyiv: PP "Gama-Print" [in Ukrainian].

25. Nesterenko, P. (2021). Obrazy yevropeys'koyi khudozhn'oyi literatury v dzerkali ekslibrysu [Images of European fiction in the mirror of bookplate]. *Art-platforma*. 2(4), 107-130 [in Ukrainian].

26. Nesterenko, P. (2018). L'vivs'ka zhurnal'na obkladynka mizh dvoma svitovymy viynamy – zbirnyy obraz natsional'noho mystets'koho modernizmu [The Lviv magazine cover between the two world wars is a collective image of national artistic modernism]. *Ukrayins'ka Akademiya mystetstva: doslidnyts'ki ta naukovometodychni pratsi*. 27, 152-158 [in Ukrainian].

27. Pitenina, V. (2021). Stylistychni osoblyvosti ilyustruvannya knyzhky dlya ditey v Ukrayini pershoyi tretyny KHKH stolittya [Stylistic features of illustrating children's books in Ukraine in the first third of the 20th century]: PhD Thesis. Kyiv: [in Ukrainian].

28. Rozhak-Lytvynenko, K. (2017). *Mystets'ke uhrupovannya ukrayins'kykh sichovykh stril'tsiv: khudozhnyky, tradytsiyi, zhanrovi ta styl'ovi osoblyvosti tvoriv* [The artistic group of Ukrainian Riflemen: artists, traditions, genre and stylistic features of the works]: PhD Thesis. Lviv [in Ukrainian].
29. Romanenkova, Yu. (2021). *Knizhnyy znak v khudozhestvennoy kul'ture Ukrainy rubezha XX i XXI vekov* [Book plate in the artistic culture of Ukraine at the turn of the 20th and 21st centuries]. Text. Book. Book publishing. 25, 122-143 [in Russian].
30. Svientsytska, V. (1963). *Al'bom Oleny Kul'chyts'koyi z narodnoho odyahu ta mystetstva. Narodna tvorchist' ta etnografiya* [Olena Kulchytska's album of folk clothes and art. Folk creativity and ethnography]. 2, 128-130 [in Ukrainian].
31. Sklyarenko, G. (2018). *Ukrayins'ki khudozhnyky: z vidlyhy do Nezalezhnosti* [Ukrainian artists: from the thaw to Independence]. Kyiv: Huss [in Ukrainian].
32. Tokar, M. (2018). *Obrazy heroyiv ukrayins'koyi dytyachoyi literatury v ilyustratsiyi druhoyi polovyny KHKH — pochatku XX stolittya* [Images of heroes of Ukrainian children's literature in book illustrations of the second half of the 20th and early 21st centuries]: PhD Thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
33. Tupik, V. (2020). *Symvolichna mova ekslibrysa* [The symbolic language of the bookplate]. *Aktual'ni pytannya humanitarnykh nauk.* 27(5), 25-29 [in Ukrainian].
34. *Ukrayins'ki Sichovi Stril'tsi u boyakh ta mizhchassi: mystets'ka spadshchyna: Lev Gets, Ivan Ivanets', Osyp Kurylas, Olena Kul'chyts'ka, Leonid Perfets'kyi, Osyp-Roman Sorokhtey* [Ukrainian Sich Riflemen in battles and in between: artistic heritage: Lev Gets, Ivan Ivanets, Osyp Kurylas, Olena Kulchytska, Leonid Perfetskyi, Osyp-Roman Sorokhtei] (2007) (ed. by Ihor Zavaliy ... etc.). Lviv; Kyiv: Oranta [in Ukrainian].

35. Ukrayins'ke mystetstvo na perelomakh epokh: Obraz. Transformatsiya. Styl' [Ukrainian art at the turns of the epochs: Image. Transformation. Style] (2021) (chief ed., coll. H. Skrypnyk; scientif. ed. L. Ganzenko, R. Zabashta). Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
36. Yatsiv, R. (1992). L'vivs'ka hrafika 1945-1990. Tradytsiyi ta novatorstvo [Lviv graphic arts 1945-1990. Traditions and innovation]. Kyiv: Naukova dumka [in Ukrainian].
37. Maystrenko-Vakulenko, Yu. (2021). Ukrainian Theatrical Drawings and Sketches of the Avant-Garde Era: Representation of a Four-Dimensional Space-Time Continuum. *Ars & Humanitas*. 15(1), 197-211 [in English].
38. Pitenina, V., Lagutenko, O. (2021). The fairy tale and the reality in Ukrainian children's books of the first soviet decade. *European Journal of Arts*, 3. 10-14 [in English].
39. Romanenkova, J., Bratus, I., Mykhalchuk, V., Gunka, A. (2021). Lvov ex-libris school as the traditions keeper of the intaglio printing techniques in the Ukrainian graphic arts at the turn of the XXth and XXIth centuries. *Revista Inclusiones*. 8, 321-331 [in English].
40. Romanenkova, J., Paliychuk, A., Mykhalchuk, V. (2021). Kiev ex-libris school as a xylography traditions keeper in printmaking of modern Ukraine. *Journal of Graphic Engineering and Design*. 12(3), 39-45 [in English].

DOI: doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.201-218

УДК: 74+76/766

Вероніка Іванівна ЗАЙЦЕВА,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Київський університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: nika.zaytseva@gmail.com,
ORCID: 0000-0003-1160-1760

Алла Борисівна БУЙГАШЕВА,

Київський університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: ABB10@i.ua,
ORCID: 0000-0002-3549-195X

Геннадій Трохимович ЗАДНІПРЯНИЙ,

Київський університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: h.zadniprianyi@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-5185-1281

ОСОБЛИВОСТІ ХУДОЖНЬО-ОБРАЗНОЇ СТИЛІЗАЦІЇ КОМПЛЕКСНОГО ОФОРМЛЕННЯ УКРАЇНСЬКОЇ ДИТЯЧОЇ КНИЖКИ ДРУГОЇ ПОЛОВИНИ XX СТОЛІТТЯ

Анотація. Дослідження створення книжки для дітей є вагомим і невід'ємним чинником у питаннях розвитку сучасної книжкової графіки в цілому. Українськими майстрами книжкової графіки II пол. XX ст. було закладено важливі художньо-стилістичні особливості комплексного оформлення

дитячої книжки. Зокрема, вони надавали перевагу смислового й сюжетно-тематичному поєднанню шрифтового оформлення з ілюстративним. Методологія дослідження полягає в застосуванні загальнонаукових методів (аналізу та синтезу, індукції та дедукції, єдності історичного і логічного) та мистецтвознавчих методів (компаративний, типологічний, описовий). Особливості художньо-образної стилізації зовнішнього оформлення української дитячої книжки II пол. XX ст. досліджено як приклад корисного досвіду у творчій діяльності сучасних художників-ілюстраторів. Практика ілюстрування та макетування книги, як для дітей, так і для дорослих, є надзвичайно складною і різноманітною. У цей період надавалося особливої уваги синтезу всіх елементів книги, від художньої інтерпретації тексту до архітекτονіки, ритмічної структури книжки, композиційних систем та ілюстрацій. І в цьому випадку ілюстрація як самостійна проблема не досліджується, вона включена в складну єдність тексту, конструкції і графіки як одна зі складових частин цілого. Так, комплексному зовнішньому оформленню книг для дітей має приділятися особлива увага як провідному елементу у смислового й візуального сприйняттю книжки. Головна складність у роботі ілюстратора полягає в особливостях дитячої психіки, пов'язаної зі сприйняттям уявного світу та реального. Художнику досить непросто вирішувати проблему поєднання логіки літературно-сюжетного й образотворчого простору зі злетом фантазії, яку так цінують діти. Разом із тим, ілюстрації для дітей неможливо розглядати ізольовано від процесу розвитку образотворчого мистецтва, його теорії й історії. Тому надзвичайно плідним об'єктом дослідження є роботи майстрів книжкового мистецтва України II пол. XX ст., що працювали з оформленням літератури для дітей.

Ключові слова: дослідження, книга, мистецтво, ілюстрація, обкладинка, композиція, художник, видавництво.

Вступ. Українське книговидавництво для дітей має свої багаті традиції. У цьому сенсі важливо простежити стилістичні тенденції художнього оформлення дитячої книжки в творчій трактовці українських ілюстраторів II пол. XX ст., що є предметом дослідження й розкриває зміст та джерело відповідних мистецьких тенденцій у цій галузі образотворчого мистецтва України зазначеного періоду.

Постановка проблеми. У дитячій книжці ілюстрація передовсім є засобом перекладу словесних образів на наочно-зображальні. Літературному сюжету має бути знайдений пластичний еквівалент. Відомо, що у створенні дитячої книжки малюнок часом відіграє важливішу роль, ніж текст. Складність полягає у певній свободі інтерпретації тексту – балансу асоціативного й метафоричного з конкретністю й предметністю зображуваного. Тільки в такому випадку ілюстрації подобатимуться дітям. Адже розглядання, сприйняття образотворчої інформації – найсуттєвіший момент у контакті дитини з книжкою.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Наше мистецтвознавство має величезний досвід у галузі вивчення мистецтва книги. Маємо ґрунтовні дослідження про специфіку книжкової графіки взагалі і дитячої зокрема. Чимало сказано про художню цільність видання й про праці художників-ілюстраторів різних поколінь. Серед дослідницьких робіт, особливе місце посідають праці Леоніда Владича. Так, у його книзі «Мовою графіки» [4] проаналізовано, як змінювались художні смаки та стилі у оформленні літературних творів в різні соціокультурні періоди.

Відома українська мистецтвознавиця Ганна Заварова в своїй статті «Ілюстрація в сучасній книжці для дітей» зауважує, що чимало українських художників-ілюстраторів зверталися у своїй творчості до оформлення дитячої книжки. Автор визначає, що «вузькі проблеми дитячої ілюстрації неможливо розглядати ізольовано від процесу розвитку образотворчого мистецтва...» [5].

Серед праць, присвячених конструктивним і композиційним особливостям книги, найґрунтовніше ця проблематика представлена у праці Бориса Валуєнка «Архітектура книги» [2]. Зокрема, у публікації «Проблеми зовнішнього оформлення дитячої книги» Борис Валуєнко зауважує, що «Основні вимоги до змісту і художніх особливостей зображення впливають із змісту видання, віку читача, а також умов сприйняття та функціонування книжки» [3, с. 158].

Слушною є також аналітика Оксани Ламонової щодо тенденцій розвитку книжкової графіки даного періоду: «Друга половина ХХ ст. почалася для української графіки бурхливо. Кінець 50-х – початок 70-х рр. став не просто розквітом, спричиненим діяльністю групи талановитих митців. Творчість молодих українських (перш за все, київських) графіків, чий шлях розпочався наприкінці 50-х років, вражає цілісністю та наявністю в роботах різних авторів надзвичайно близьких рис, що, однак, у більшості випадків не заважало прояву творчої індивідуальності» [9].

Втім, дослідження творчого доробку українських майстрів із художнього оформлення дитячої книжки потребує більш повного аналізу.

Мета статті полягає у дослідженні особливостей художньо-образної стилізації зовнішнього оформлення української дитячої книжки II пол. ХХ ст. як прикладу

корисного досвіду у творчій діяльності сучасних художників-ілюстраторів.

Виклад основного матеріалу. Книжкова графіка II пол. XX ст. позначена розквітом ілюстрування для дітей та пошуком нових тенденцій у комплексному оформленні видань. Доробок провідних художників дитячої книги цього періоду представлений розмаїттям творчих манер і навіть систем ілюстративно-шрифтового оформлення.

Розглянемо на конкретних прикладах, як творчий прояв особистості художника ладнатиметься з суворими вимогами дитячої ілюстрації.

Слушним буде звернутися до великого циклу, майстерно виконаних, ілюстративних циклів художників, які співпрацювали з найвідомішим у XX ст. видавництвом дитячої літератури «Веселка». Найпоказовіші у цьому відношенні роботи Сергія Артюшенка, Анатолія Базилевича, Ігоря Вишинського, Володимира Голозубова, Ніни Денисової, Олександра Івахненка, Вадима Ігнатова, Ніни Кирилової, Світлани Кім, Вікторії Ковальчук, Олександра Кошеля, Юлія Криги, Валентини Мельниченко, Миколи Пшінки, Миколи Стороженка та інших. Художники різні за своїми творчими устремліннями та яскравим індивідуальним творчим обличчям щодо української дитячої книжки. Але, чи є щось споріднене між ними? На перший погляд, немає. Та все ж, їх споріднює цілісність просторової системи, заданої всій книжці, різка зміна ракурсів, несподівана гра масштабами й всепроникаючі емоційні образи.

Книжка для дітей – це значна духовна цінність, на ґрунті якої формується світогляд дитини, її уява та фантазія. Так, творчість видатного художника-ілюстратора Володимира Голозубова є актуальною й прогресивною в ракурсі створення оформлення книжки для дітей. Його роботам властиві

повчальність, стильова своєрідність, декоративність. «Художні образи, створені митцем – живі, яскраві, дотепні, вони відповідають дитячому, безпосередньому сприйняттю світу. Водночас ілюстрації В. Голозубова існують в багатовіковому просторі традиційного українського народного мистецтва (рис. 1).

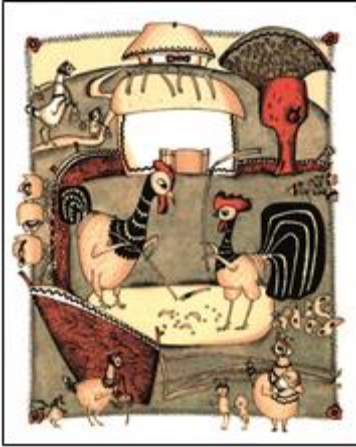


Рис. 1. В. Голозубов.
Ілюстрація до книжки
«Два півники», 1971 р.



Рис. 2. Н. Денисова.
Обкладинка до книжки
«Вези мене, конику», 1991 р.

Митець немов розшифровує зміст літературного твору, наповнюючи малюнки додатковим власним сюжетним навантаженням, що доповнює і збагачує основну дію тексту. Широкий тематичний діапазон дитячої книжки, яскравий світ дитячої уяви та фантазії приваблюють художника» [6].

Мистецтвознавиця і дослідниця української графіки О. Ламонова зауважує, що: «Від митців попереднього періоду (і своїх учителів в буквальному значенні цього слова) київські художники 70-х – першої половини 80-х рр. ХХ ст. перейняли розуміння графіки як абсолютно самостійного та самоцінного

мистецтва, яке не потребує живописних «підпорок» і здатне втілити ту чи іншу думку суто власними засобами й методами» [9].

Так, до прикладу, творчий досвід Ніни Денисової цінний поєднанням лірично-живописного акварельованого начала з точним, детальним відображенням літературного тексту. Художниця навіть у ліричних безсюжетних пейзажах, що супроводжують вірші, створює багато зворушливих деталей, що привертають дитячу увагу. Життєва спостережливість художниці, доскональне знання реалій – все це складники не тільки загальної, але й професійної культури (рис. 2).

Дещо по-іншому розгортаються події в роботах Валентини Мельниченко. Основним формоутворюючим елементом її композицій є лінія, що найповніше реалізує сюжетну оповідність у графіці. Книжки її зроблені з щедрою і веселою вигадливістю, вони багаті на несподівані подробиці й дотепні деталі. В. Мельниченко знаходить власні сюжетні ходи, передбачені текстом, що органічно вплітаються в єдину композиційну схему, яка тримає всі малюнки в макеті книжки. Вільний, експресивний малюнок виступає у тісному зв'язку з вишуканим декоративним кольором, створюючи спорідненість всіх елементів, яка відразу дозволяє впізнавати книжки, ілюстровані В. Мельниченко. Невичерпна вигадливість художниці створює завжди привабливий для малят світ живих пригод (рис. 3).

Особливої уваги потребує культура створення обкладинки для дитячої книжки. Вміння побудувати виразний, гармонійно побудований макет обкладинки є запорукою привабливості й затребуваності видання.

Відомий український дослідник архітектоніки книги Б. Валуєнко писав: «Для дитячого видання найбільш поширеним є предметно-тематичний (у науково-популярних та

пізнавальних виданнях) і сюжетно-тематичний тип обкладинки. На сюжетно-тематичній обкладинці мистецтвознавці й художники великого значення надають насамперед малюнку» [2].



Рис. 3. В. Мельниченко.
Обкладинка до книжки
«Ходи сонку...», 1983 р.



Рис. 4. В. Ігнатов.
Ілюстрація до книжки
«Казахські казки», 1992 р.

Книжкова обкладинка – це не механічне поєднання малюнку і шрифту, а особлива композиція, яка вимагає стильову і змістовну спорідненість лаконічного малюнку з шрифтовою групою.

Одним із тих, хто вдало поєднує оповідні і функціонально-конструктивні прийоми оформлення дитячої книжки – Вадим Ігнатов. Будуючи кожний малюнок як невід’ємну частину цілісної структури, художник демонструє високу художню культуру у ставленні до макета книги. Його обкладинки завжди продумані й чітко функціональні. Майстерно використовуються декоративні елементи, рамки,

лінійки – все те, що допомагає композиційно об'єднувати шрифти з малюнком. Ілюстрації В. Ігнатова насичені гумором і гротеском, що сприяє відображенню психологічних особливостей літературних персонажів. Його малюнки приваблюють легкістю і свободою, а декоративність їм надають локальні колірні плями. Віддавши значну данину стилізації образів, художник пішов шляхом оригінальної й іронічної інтерпретації літературного тексту (рис. 4).

Навіть відомий український художник-графік Анатолій Базилевич, який створив багато неперевершених ілюстрованих книжок, розглядав книгу в ракурсі єдиної конструктивної структури. У його творчому доробку є композиції супер-обкладинок, обкладинок, ілюстрованих титульних розворотів, із виконаними стилізованими надписами в самих малюнках.



Рис. 5. А. Базилевич.
Обкладинка до книжки
«Цап та баран», 1976 р.



Рис. 6. К. Штанко.
Ілюстрація до поезій
Т. Шевченка, 1989 р.

Художник заселяє книжку гострохарактерними образами, сповненими живого гумору, гротеску й іронії – так доречні і зрозумілі дитині. Яскрава, колористика його ілюстрацій сприяє лаконічному образно-пластичному сприйняттю (рис. 5).

Єдність структурно-композиційного ансамбля в дитячій книжці – цінна якість, яка зустрічається, на жаль, не так часто. Прикладом такого гармонійного єднання стали творчі роботи митців, що працювали в цей період у видавництві «Веселка». До таких належать С. Артющенко, В. Ковальчук, М. Пшінка, К. Штанко та інші. Їхню творчість відрізняє спокійна, м'яка пластика постатей, тонко згармонований колір, а витончена стилізація посилює образотворче звучання ілюстрацій, декоративних заставок та кінцівок. Ці художньо-стилістичні складові забезпечують цільність всіх елементів макету книги.

Високими мистецькими якостями відзначаються ілюстрації Катерини Штанко. Художниця майстерно передає живий емоційний колорит тексту, володіє гнучким рисунком з привабливими соковитими барвами (рис. 6). Її малюнки немов наповнені чарівною усмішкою та витонченою ліричністю.

Звернення художників до романтичної гротескності допомагає їм передавати глибинний зміст й розуміння літературного твору. Так, органічними стали поєднання фантастичного і реального в ілюстраціях Світлани Кім. Лаконічною пружною лінією і м'якою колірною палітрою створює вона такі казково-зворушливі й романтичні образи (рис. 7).

Органічними виглядають гротескні й композиційно насичені ілюстрації Ігоря Вишинського. Особливе достоїнство художника – чіткий, злагоджений макет, що конкретно й динамічно передає логіку розвитку змісту. Розглядати його малюнки можна довго, насолоджуючись не тільки перипетіями

сюжету, але й різними відтінками почуттів, переживань. У них відчувається пластично-яскравий і виразний стиль, притаманний художнику (рис. 8).



Рис. 7. С. Кім.
Обкладинка до книжки
«Англійські казки», 1981 р.

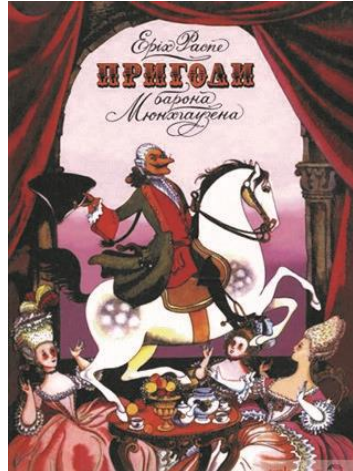


Рис. 8. І Вишинський.
Обкладинка до книжки
Еріха Распе, 1999 р.

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 (рис. 9).

Високими мистецькими якостями вирізняються роботи відомого ілюстратора Сергія Артющенка. Художник вдало й послідовно втілює свій творчий задум від обкладинки до кінцівки, не втрачаючи при цьому ні виразності малюнків, ні розуміння важливості кожного, найменшого структурного

елементу книжки. Як досвідчений майстер, він об'єднує декоративні заставки на книжкових розворотах з графічно-довершеними ілюстраціями (рис. 10).

Дивовижно-витонченими ілюстраціями вирізняються книжки в оформленні львівської художниці Вікторії Ковальчук.



Рис. 9. О. Кошель.
Обкладинка до книжки
О. Іваненко, 2006 р.



Рис. 10. С. Артюшенко.
Обкладинка до книжки
І. Франка, 1980 р.

Це яскраве, декоративне видовище, в якому, між тим, знайшлося місце і влучній, дотепній характеристиці літературних героїв. Мисткиня приділяє багато уваги архітектонічній будові площини сторінки або розвороту. Її композиції легкі й динамічні, а тонкі акварельні малюнки насичені елементами національної української орнаментики (рис. 11).

До оформлення дитячої книжки у своїй творчості зверталися не тільки суто художники-графіки, але й художники-живописці. Так, відомий український живописець і

монументаліст Микола Стороженко проілюстрував понад тридцять книжок у київських видавництвах «Дніпро» й «Веселка». Створюючи вражаючі ілюстрації до різних видань, художник демонструє сплав монументальних композиційних знахідок та духовної енергії давніх ікон із графічно-образною системою літературного твору. До прикладу, в художньому оформленні збірки «Українські народні казки» (вид. «Веселка», 1987 р.) майстер надає великого значення характеру й тлумаченню казок як коштовній перлині народної глибинної мудрості. В ілюстраціях Стороженка немає полегшеної поверховості, адаптованої для дитячого сприйняття (рис. 12).

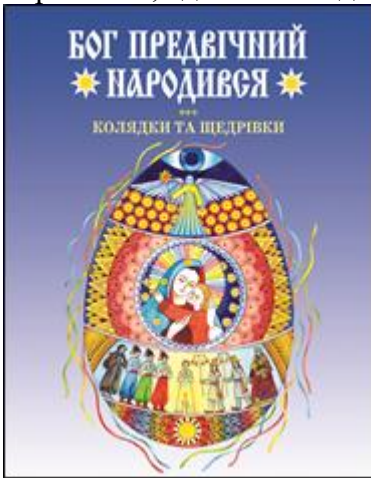


Рис. 11. В. Ковальчук.
Обкладинка до книжки
«Бог предвічний...», 2005 р.



Рис. 12. М. Стороженко.
Ілюстрація до книжки
«Українські казки», 1988 р.

«Навіть техніка виконання, зігріта найдавнішими традиціями і зовсім невласлива ілюстраторам (з використанням вогню і воску) – змішана техніка на основі енкаустики. Майстер широко звертається до традицій, та не вдається до стилізації, бо

полюбляє не поверхові прикмети, а глибинні шари, сучасну мову» – зауважує у своєму дослідженні мистецтвознавець О. Авраменко [1].

Професійна майстерність цих художників проявляється не тільки в умілому малюнку й гостроті композицій, а більшою мірою в увазі до площини аркуша як до складової єдиного макета.

Висновки. Виходячи з викладеного, є всі підстави стверджувати, що книжкова графіка II пол. XX ст. позначена розквітом ілюстрування для дітей та пошуком нових тенденцій у комплексному оформленні видань.

При всьому розмаїтті творчих індивідуальностей, майстри української книги зазначеного періоду приділяли значну увагу єдності книжкового ансамблю, де чіткий та злагоджений макет сприяє динаміці розвитку літературного сюжету. Ілюстратори, про яких йшлося, демонструють різноманітні в художньо-стилістичному відношенні зразки внутрішнього і зовнішнього оформлення видань для дітей. З'ясовано, що важливим чинником створення неповторних композицій комплексного оформлення книги полягає у тісному зв'язку стилістики шрифтового оформлення і малюнку. Природно, що велику роль у такому випадку відіграє зручність прочитання тексту й підпорядкованості всіх елементів композиції. Ціла низка видань для дітей цього періоду демонструє розуміння художниками складних завдань мистецтва комплексного оформлення і стає прикладом високої культури специфічного світу мистецтва дитячої книжки. Адже ілюстрація покликана переконливо і захоплююче залучати дитину в царину літературного сюжету, сприяти формуванню художнього смаку, культурного і духовного розвитку. Тому спроба привернути увагу до цієї проблеми видається актуальною і корисною.

Список використаної літератури:

1. Авраменко О. Образи вічної мудрості. Київ: Веселка, 1988. 134 с.
2. Валуєнко Б. Архітектура книги. Київ: Мистецтво, 1976. 344 с.
3. Валуєнко Б. Проблеми зовнішнього оформлення дитячої книжки. Київ: Веселка, 1976. 80 с.
4. Владич Л. Мовою графіки. Київ: Мистецтво, 1967. 248 с.
5. Заварова Г. Ілюстрація в сучасній книжці для дітей. Київ: Веселка, 1985. Сс. 118-127.
6. Зайцева В. Художня інтерпретація літературних образів Івана Котляревського у культурно-історичному контексті кінця ХІХ – початку ХХІ століть. Дис. ... на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. Київ, 2019. 180 с.
7. Криволапов М. Анатолій Базилевич. Київ: Мистецтво, 1976. 96 с.
8. Лагутенко О. Українська графіка ХХ століття. Київ: Грані-Т, 2011. 240 с.
9. Ламонова О. Шляхи української графіки II-ї половини ХХ століття. «Мистецька мапа України. Київ». Проект Музею сучасного мистецтва України: Каталог. Київ, 2015. 248 с.

Veronika I. ZAITSEVA,

PhD in Arts, Associate Professor,
Borys Grinchenko Kyiv University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: nika.zaytseva@gmail.com,
ORCID: 0000-0003-1160-1760

Alla B. BUIHASHEVA,

Borys Grinchenko Kyiv University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: ABB10@i.ua,
ORCID: 0000-0002-3549-195X

Gennadiy T. ZADNIPRYANYI,

Borys Grinchenko Kyiv University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: h.zadniprianyi@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-5185-1281

**FEATURES OF ARTISTIC STYLING
COMPLEX FORMATION OF THE UKRAINIAN
CHILDREN'S BOOKS OF THE SECOND HALF
OF THE 20TH CENTURY**

Abstract. Research in the field of the culture of creating books for children is a significant and integral factor in the development of modern book graphics as a whole. Ukrainian masters of book graphics of the second half of the 20th century laid down important artistic and stylistic features of the complex formation design of children's books. In particular, they preferred a substantive and plot-thematic combination of font design with illustrative ones. Research methodology consists in the application of general

scientific methods (analysis and synthesis, induction and deduction, unity of historical and logical) and art studies methods (comparative, typological, descriptive). This article is research of the peculiarities of the artistic stylization of the external design of the Ukrainian children's book of the second half of the 20th century as an example of the useful experience of the creative activity of modern illustrators. The practice of illustrating and designing a book, both for children and for adults, is extremely complex and diverse. During this period, special attention was paid to the synthesis of all elements of the book, from the artistic interpretation of the text to the architecture, rhythmic structure of the book, compositional systems and illustrations. And in this case, the illustration is not investigated as an independent problem, it is included in the complex unity of text, design and graphics as one of the constituent parts of the whole. Thus, special attention should be paid to the complex external design of children's books as a leading element in the semantic and visual perception of the book. The main difficulty in the work of an illustrator lies in the peculiarities of the child's psyche, related to the perception of the imaginary world and the real world. It is quite difficult for an artist to solve the problem of combining the logic of a literary plot and pictorial space with a flight of fantasy, which is so appreciated by children. At the same time, it is impossible to consider illustrations for children in isolation from the process of development of fine art, its theory and history. That is why the work of masters of the book art of Ukraine of the second half of the 20th century, who worked with the design of literature for children, is an extremely fruitful object of research.

Key words: research, book, art, illustration, cover, composition, artist, publisher.

References:

1. Avramenko, O. (1988). Obrazy vichnoyi mudrosti [Images of eternal wisdom]. Kyiv: “Veselka” [in Ukrainian].
2. Valuyenko, B. (1976). Arkhitektura knyhy [Architecture of the book]. Kyiv: “Mystectvo” [in Ukrainian].
3. Valuyenko, B. (1976). Problemy zovnishn'oho oformlennya dytyachoyi knyzhky [Problems of external design of a children's book]. Kyiv: “Veselka” [in Ukrainian].
4. Vladich, L. (1967) Movou grafiki [In the language of graphics]. Kyiv: “Mystectvo” [in Ukrainian].
5. Zavarova, H. (1985). Ilyustratsiya v suchasniy knyzhtsi dlya ditey [Illustration in a modern book for children]. Kyiv: “Veselka” [in Ukrainian].
6. Zaitseva V. (2019). Hydognia interpretasia literatyrnyh obraziv Ivana Kotliarevskogo v kyltyrno-istorychnomy konteksti kinsia XIX – pochatky XXI stolit. [Artistic interpretation of Ivan Kotlyarevsky's literary images in the cultural and historical context of the late 19th and early 21st centuries: Dissertation research]. PhD Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
7. Krivolapov, M. (1976). Anatoliy Bazylevych [Anatoliy Bazylevych]. Kyiv: “Mystectvo” [in Ukrainian].
8. Lagytenko, O. (2011). Ukrayinska grafika XX stolittia [Ukrainian graphics of the 20th century]. Kyiv: “Grani-T” [in Ukrainian].
9. Lamonova, O. (2015) Shlyakhy ukrayins'koyi hrafiiky II-yi polovyny 20 stolittya. “Mystets'ka mapa Ukrayiny. Kyiv”: Proekt Muzeyu suchasnoho mystetstva Ukrayiny: Kataloh [Paths of Ukrainian graphics of the 2nd half of the 20th century. “Art map of Ukraine. Kyiv”. Project of the Museum of Modern Art of Ukraine: Catalogue]. Kyiv [in Ukrainian].

DOI: doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.219-233

УДК76.03/.09:658.512.2+096(477)"20–21"

Ольга Володимирівна ШКОЛЬНА,

доктор мистецтвознавства, професор,
Київський університет імені Бориса Грінченка,

Київ, Україна,

e-mail: dushaorchidei@ukr.net,

ORCID: 0000-0002-7245-6010

Олександр Петрович ОПАНАСЮК,

доктор мистецтвознавства, професор,
Київський університет імені Бориса Грінченка,

Київ, Україна,

e-mail: o.opanasiuk@kubg.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-2685-9468

Наталія Анатоліївна ПРОХОРОВА,

Київський університет імені Бориса Грінченка,

Київ, Україна,

e-mail: natalyprokhorova@i.ua,

ORCID ID 0000-0001-5983-4809

ДЕКОРАТИВНЕ Й ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО В ТВОРЧОСТІ ГЕННАДІЯ ЗАДНІПРЯНОГО

Анотація. У статті розглянуто звернення до декоративного й образотворчого мистецтва художника Геннадія Задніпряного, старшого викладача кафедри образотворчого мистецтва Київського університету імені Бориса Грінченка. Він відомий виконанням оформлення книжок для провідних видавництв України («Радянський письменник», пізніше –

«Український письменник», «Здоров'я», «Музична Україна», «Політвидав», «Вища школа» – тепер «Либідь», «Борисфен», «Реклама» – далі мав назву «Час» при «Книжковій палаті» у 1980-х-1990-х рр.) і як автор низки проєктів зі стилізації в галузі декоративного мистецтва, зокрема, костюму та прикрас з металу, бісеру, бурштину, художнього дерева.

Знаний графік Г. Задніпрняний відомий своєю творчістю у галузі реклами, плакату, дизайну низки книжкових видань. Зокрема, серед останніх варто назвати «Замок Броуді» А. Кроніна 1988 р., «Категорію часу в музичній культурі» 1990 р., «Історію та теорію світової культури» 1994 р., «Мистецтво гречності» 1994 р., «Українську народну вишивку» 1995 р., «Дискурс модернізму в українській літературі» С. Павличко 1996 і 1999 рр., «Веселочка» 2006 р.

Крім того, він виконав низку екслібрисів, у тому числі доктора психологічних наук С. Болтівця, скульпторки Н. Ковтун, художника гарячої емалі В. Бородая, писанкарки З. Сташук, й оздоблення низки конвертів, що випускалися величезними накладками «Укрпошти». Приміром, до 135-річчя Б. Грінченка (1998 р.), з образом кримськотатарського поета та історика Амді Гірайбая (2001 р.), з Устілузьким музеєм І. Стравінського (2003 р.), образами Платона Майбороди (2018 р.), Олександра Бородая (2015 р.) та ін.

Ключові слова: образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, дизайн книги, Україна, кінець ХХ – початок ХХІ століть, Геннадій Задніпрняний.

Вступ. Творчість сучасного художника-графіка Геннадія Задніпряного охоплює великий масив авторської ручної графіки, різноманітних станкових гравюр (ксилографії – високого друку на пластику, офорту – глибокого друку на міді, акватинти – тонових плям на міді) та

циклів оформлення дитячої, художньої, науково-технічної літератури провідних вітчизняних видавництв, великий стаж праці на викладацькій роботі – спочатку у Київському художньо-промисловому технікумі від середини 1960-х рр., із 1995 р. на вечірньому факультеті Міжрегіонального інституту удосконалення вчителів – тепер Київський університет ім. Б. Грінченка (де працює і досі на кафедрі образотворчого мистецтва), займався рекламою, плакатом, дизайном шрифтів, стилізаціями в образотворчому мистецтві, виявленням етнокультурних традицій у декоративному мистецтві, ансамблями художньо-оформлювальної роботи, включно з інтролігацією (робота по шкірі), композицією сучасного українського костюму і прикрас.

Постановка проблеми. Творчість Г. Задніпряного добре відома інтелігенції Києва та всієї України за оформленням низки книжкових видань. Зокрема, за ансамблем дизайну книги А. Кроніна «Замок Броуді» 1988 р. (видавництво «Либідь»), оформлення «Історії та теорії світової культури» 1994 р. (видавництво «Либідь»), «Дискурсу модернізму в українській літературі» С. Павличко 1996 р. (видавництво «Либідь»), що стало певною мірою візитівкою його творчості. Проте в цілому ці напрацювання не ідентифікуються з почерком саме цього майстра, оскільки його ім'я досі є маловідомим для широкого кола дослідників, адже про його творчість до сьогодні практично не було написано окремих праць.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Спеціальних друкованих наукових публікацій про художника образотворчого та декоративного мистецтва, знаного книжкового ілюстратора, старшого викладача кафедри образотворчого мистецтва Геннадія Задніпряного досі видано

не було. Кілька сторінок його творчості присвятила доктор мистецтвознавства, професор Ю. Романенкова на сторінках енциклопедії «Contemporary international ex-libris artists», виданої у Португалії в 2016 р. [8, с. 141-144].

Єдина монографічна розвідка, яка стосується його творчого доробку, – це дипломний магістерський проєкт Ярослави Володимирівни Беляєвої «Художньо-естетичні та образні засади творчості українського графіка Геннадія Задніпряного», захищений в Київському університеті імені Бориса Грінченка 2016 р. [2].

Мета статті – визначити віхи життя і творчості Геннадія Задніпряного, з якими співвідносяться його досягнення в галузі образотворчого та декоративного мистецтва II пол. XX – поч. XXI ст.

Виклад основного матеріалу. Геннадій Задніпряний народився 1942 р. у с. Мар'їно Джанкойського району в Криму в родині українців. Дитинство провів після голоду 1947 р. у с. Іванівка Богуславського району на Київщині – на батьківщині батька. Дядько майбутнього художника і дизайнера О. Турянський був найкращим ковалем цього району, займався куттям ножів, лемехів, сапок, різноманітної техніки, і прищепив юнакові зацікавленість до різних видів обробки металу, декоративно-прикладного мистецтва і дизайну.

Материні родичі були вихідцями з маєтку на Кіровоградщині, колись володіли квартирами у Москві та Ленінграді, мали аристократичні дворянські корені з Давидових, і також опосередковано прищеплювали Геннадію любов до високохудожніх творів образотворчого та декоративного мистецтва [3].

Батько-вчитель, Трохим Дмитрович, як викладач був

направлений на роботу до Черкас, куди на початку 1950-х рр. переїхала родина. Після сьомого класу відбирали в спеціалізовані класи. Геннадія Трохимовича відібрали в черкаський Технікум сільського господарства на електротехнічний факультет (спеціалізація «Міські мережі»).

Тут майбутній художник провчився 3 роки, і зрозумів, що розмови про напругу, вати, кіловати – то не його [1]. У той період Геннадій Трохимович самотужки навчався за журналами «Юний художник», «Искусство», де писали провідні художники-теоретики, мистецькій практиці. Захопився імпресіоністичними начерками під час відвідування гуртку при будинку культури черкаського Рафінадного заводу. Там викладав професійний художник театрального напрямку О. Кокора, який прищепив культуру графічної лінії та живописної плями [3].

Учні цього гуртку виїжджали автобусом до Золотоніського району, де писали повітряні пейзажі зі світлими, яскравими, прозорими барвами «а-ля прима». За період навчання у цьому гуртку Геннадію Трохимовичу часто зустрічався Василь Симоненко, який мешкав тоді у Черкасах і працював в центрі міста в молодіжній редакції, брав участь у київських зборах шістдесятників.

Після навчання у студії і першої незакінченої освіти (бо вирішив, що «не буде лазить по стовпах і підписувати акти як електрик»), О. Кокора, який сам закінчив Одеське художньо-театральне училище, зорієнтував на вступ до цього навчального закладу. Пройшовши гарно вступні іспити на спеціальність із художньо-оформлювальних робіт, Г. Задніпраний не зміг приступити до навчання, бо почали вимагати довідку про відсутність ревматизму для роботи з сирою глиною та іншими матеріалами. Через означену формальність цей вступ зірвався.

Під час навчання Геннадій Трохимович підготував низку пейзажів, портретів, автопортретів, з якими поїхав до Києва, де вирішив вступати у колишню Школу народних майстрів, в якій готували формувальників, альфрейників, майстрів народного мистецтва.

Тут була локація колишніх художників-бойчуків, поруч мешкав славетний І. Гончар, скульптор і легендарний збирач народного мистецтва. До їдальні Училища народного мистецтва, куди вступив Геннадій Трохимович, регулярно навідувалися студенти кінофакультету Театрального інституту імені І. Карпенка-Карого: В. Бесараб, Б. Брондуков, І. Миколайчук, Р. Недашківська. То ж, тут під час навчання була весела, дружня атмосфера творчої молоді.

Роки навчання в Училищі прикладного мистецтва за спеціальністю «Художня обробка металу» в Києво-Печерській лаврі на початку 1960-х рр. запам'яталися роботою у майстернях підвалу приміщень (ткацьке відділення з жакардовими верстатами, кузню, гіпсомодельною майстернею, скульптурною майстернею, майстернею різьблення по дереву, майстернею розпису, в якій працювали П. Глущенко, М. Тимченко та інші корифеї народного і декоративного мистецтва).

Атмосфера лаври надихала на творчість, збагачену розумінням всіх видів декоративного мистецтва – петриківського розпису, художнього текстилю, вишивки, гравіювання, – у його наскрізному розумінні видів і жанрів.

Тут І. Волкотруб і М. Богданович викладали конструювання, Б. Кутєпов й Є. Козлов – метал і кераміку, В. Головка – рисунок, живопис, М. Рапай, В. Швецов, П. Дугчак – скульптуру (декоративну, круглу, академічну). Найбільше подобались настанови М. Рапая, який мав класичний підхід у викладанні скульптури, розвивав

асоціативне мислення, використовуючи непрямі підходи до підказок.

З роки Геннадій Трохимович відслужив у лавах армії, де оформлював газету «Часовий» і від середини 1960-х рр. прийшов викладати «Художнє конструювання» у Художньо-промислового технікумі. Вчився в двох групах – до війська і після війська. Зі співкурсників йому запам'ятався О. Мачинський, автор багатьох товарних знаків.

Після кількох років праці в технікумі з'явилася можливість підвищити кваліфікацію у Львівському поліграфічному інституті імені Івана Федорова за спеціальністю «Художник з оформлення та ілюстрування книги» (1970-1976 рр.) на заочному відділенні. Рік Геннадій Трохимович провчився у Львові та переїхав до Києва, де було відкрито філію цього інституту з вечірнім факультетом.

З-поміж його викладачів у Києві був Б. Валуєнко, легендарний фахівець книги; архітектор, автор будівлі з тарілкою в Києві, автор першого київського гербу з каштаном і теоретик в галузі кольору та музики, майстер-скрипаль Ф. Юр'єв; мистецтвознавець Д. Горбачов, який викладав історію мистецтва, відомий теоретик українського авангарду. З відомих викладачів цього закладу знаний ілюстратор Ю. Шейніс вів рисунок і гравюру, В. Смородський – живопис і рисунок.

Однокурсником тут у Геннадія Задніпряного був художник-графік В. Глазунов, який разом із Б. Валуєнком працював художнім редактором у видавництві «Техніка» [4; 5]. З відомих одногрупників також запам'ятався плакатист Ю. Новіков, дизайнер плакатів і інтер'єрів С. Школьник (нині працює в галузі інтер'єру в США, м. Нью-Йорк), автор книжки про шрифти М. Куленко.

Навчання в Українському поліграфічному інституті

дозволило опанувати поєднання знань із різноманітних технік для відтворення у поліграфічний спосіб й унікальної творчої роботи. У подальшому це знадобилося у практичній праці з офсетом, фотонабором, коли доводилося швидко виконувати портрети В. Щербицького тощо.

Викладачем зі шрифтів та історії книги, редагування книги в інституті був Б. Валуєнко, який писав дисертацію з оформлення української книги. Під його керівництвом студенти вивчали шрифти Г. Нарбута, В. Кричевського, М. Жука, В. Лазурського й інші (філія знаходилася на вул. Володимирській, навпроти Десятинної церкви) [6; 7].

Вивчали рукописну книгу, інкунабули, стародруки, уставне, напівуставне письмо, в'язь, готичні шрифти, візантійські, церковнослов'янський, грецький шрифти, глаголицю, всі кириличні та латинські різновиди шрифтів, мистецтво виготовлення шкіряних обкладинок та окладів (інтролігацію), орнаментику буквиць, старообрядницьку книгу, різні види гарнітури, шовкографічну техніку (сіткодрук).

Велику частину свого творчого шляху Г. Задніпрський присвятив оформленню літератури провідних вітчизняних видавництв («Радянський письменник», що далі став «Український письменник», «Здоров'я», «Музична Україна», «Політвидав», «Вища школа» – тепер «Либідь», «Борисфен», «Реклама» – далі мав назву «Час» при «Книжковій палаті» у 1980-х-1990-х рр.). У деяких із них працював за сумісництвом, виконував лише окремі проєкти, а в інших посадав обов'язки художнього редактора.

Геннадій Трохимович писав дисертацію в Інституті психології з 2003 до 2008 р. як науковий кореспондент (заочна форма аспірантури), науковий керівник – М. Чепа (психологія). Тема дослідження була пов'язана з переходом

від звукової до графічної писемності [3].

Більш за все Геннадія Трохимовича у світовій мистецькій спадщині цікавили імпресіоністи та постімпресіоністи в образотворчому мистецтві (вся «Барбізонська школа», ван Гог), з української графічної спадщини – І. Їжакевич, Ф. Кричевський, з живописної – Т. Яблонська, С. Шишко, з декоративного мистецтва художник надихався карбувальниками грузинської школи, зокрема творчістю Коби Гурулі.

З 1995 р., після створення за ініціативою С. Болтівця окремого сектора образотворчого мистецтва при кафедрі психології, Геннадій Трохимович почав викладати в Київському міжрегіональному інституті удосконалення вчителів, де зробив емблему закладу. Тоді він працював із художниками – графіком С. Бриком, живописцем В. Шпортьком – склад першої творчої команди при кафедрі психології (нині – Київський університет імені Бориса Грінченка) [1].

Загалом Геннадій Трохимович розвивав у своїй творчості тему біжутерії і прикрас у декоративному мистецтві (1980-х рр.), яку досліджував, коли возив студентів Художньо-промислового технікуму (нині – Київська академія декоративно-прикладного мистецтва і дизайну імені Михайла Бойчука) по Прибалтиці, вивчав скандинавський стиль на прикладі виробів із поєднанням міді, бурштину, різьбленого дерева. Тоді він створював проекти в авторській манері.

Пізніше, зважаючи на те, що його мати гарно вишивала, а вся Богуславщина славилася художнім ткацтвом, в якому художник гарно розбирався, у Київському університеті імені Бориса Грінченка у 2010-х рр. Г. Задніпрняний займався композицією українського

сучасного костюму різних етнокультурних регіонів України (модуль «Наша мода»), для якого студенти виготовляли під його керівництвом ескізи авторських прикрас у рамках загальної програми з композиції.

У цьому сенсі можна відзначити, що такі пошуки в декоративному мистецтві були близькі колишнім експериментам в галузі етнокультурної практики М. Жука та В. Заузе I третини ХХ ст. в Одеському художньому інституті, які пізніше на межі 1990-х – 2000-х рр. відроджували С. Шевельов та О. Жернова в Одеському художньому училищі ім. М. Грекова.

У навчальній програмі художник пробував також впроваджувати поняття стилізації на прикладі відомих представників сучасного образотворчого мистецтва. Скажімо, порівнюючи творчий почерк М. Стратілата (графічна манера з штриховою «симфонією» та з чіткою академічною побудовою і динамікою) і В. Лопати, автора графічного рішення гривні (живописна манера, площинно-декоративний стрій), завдяки чому вчив студентів живості й акуратності до пропорцій, вираженого емоційного вирішення тощо.

Під час роботи зі студентами в Київському університеті імені Бориса Грінченка Г. Задніпрський використовує таке обладнання й інструменти: офортний станок, штихелі, різці, стамески для різьби лінолеуму, гладилки, рулетки для меццо-тинто, шабери, офортні голки для сухої голки та травленого штриха, для акватинти – каніфоль та плитку.

Геннадій Трохимович підготував плеяду художників-графіків, живописців, викладачів. Зокрема, Г. Кузьменко, О. Овчаренко, В. Жирова, А. Гуньку, Д. Мостовщикову, М. Ладоненко (Левадну), Ю. Шеменьову, О. Дсточку, Я. Білика

Висновки. Отже, творчість Г. Задніпряного становить окрему сторінку вітчизняного образотворчого й декоративного мистецтва II пол. XX – поч. XXI ст. Напрацювання майстра є значущими у галузі виготовлення прикрас у межах робочої програми з композиції на базі Київського університету імені Бориса Грінченка. Також майстер відомий своїми станковими творами графіки, естампами, екслібрисами, ансамблями обкладинок та ілюстрацій до низки вітчизняних видань знаних провідних видавництв (насамперед, розробками оформлення дизайну книги для видавництва «Либідь»), марками, дизайном конвертів для «Укрпошти». Художник підготував низку відомих київських фахівців в галузі образотворчого мистецтва, більша частина з яких навчалася в аспірантурі й деякі мають дипломи кандидатів наук (Г. Кузьменко, Ю. Шеменьова).

Список використаної літератури:

1. Архів Генадія Задніпряного. Частково депонований. 2022.
2. Беляєва Я. Художньо-естетичні та образні засади творчості українського графіка Геннадія Задніпряного, дипломний проєкт магістра. Київський університет імені Бориса Грінченка. 2016. 56 с.
3. Валуєнко Б. Архітектура книги. Київ: Мистецтво, 1976. 216 с.
4. Валуєнко Б. Композиція видання: Мистецтво зовнішнього оформлення книги. Київ: НМК ВО, 1992. 98 с.
5. Валуєнко Б. Специфіка оформлення книжкових оправ. Київ: Час, 1990. 48 с.
6. Валуєнко Б. Шрифт у художньому оформленні сучасних книжкових видань в Україні. Друкарство. 1994.

№1. Сс. 16-19.

7. Інтерв'ю О. Шкільної та О. Опанасюка з Геннадієм Задніпрямим. Київ, 04.09.2022 р.

8. Романенкова Ю. Українська графіка на сторінках португальського видання. Contemporary international ex-libris artists. Portugal, 2016. Сс. 1410-144.

Olga V. SHKOLNA,

DSc in Arts, Professor,

Borys Grinchenko Kyiv University,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: dushaorchidei@ukr.net,

ORCID: 0000-0002-7245-6010

Olexandr P. OPANASIUK,

DSc in Arts, Professor,

Borys Grinchenko Kyiv University,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: o.opanasiuk@kubg.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-2685-9468

Natalia A. PROKHOROVA,

Borys Grinchenko Kyiv University,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: natalyprokhorova@i.ua,

ORCID: 0000-0001-5983-4809

DECORATIVE AND FINE ARTS IN THE CREATIVITY OF HENNADY ZADNIPRYANY

Abstract. The article examines the appeal to decorative and fine arts of the artist Hennady Zadnipryany, a senior lecturer

at the Fine Arts Department of the Borys Grinchenko Kyiv University. He is known for designing books for the leading publishing houses of Ukraine (“Soviet Writer”, later became “Ukrainian Writer”, “Health”, “Musical Ukraine”, “Polityvydav”, “Higher School” – now “Lybid”, “Borysfen”, “Advertising” – then it was called “Time” at the “Book Chamber” in the 1980s – 1990s) and as the author of a number of stylization projects in the field of decorative arts, in particular, costume and jewelry made of metal, beads, amber, xylography.

The well-known graphic artist H. Zadniproany is known for his work in the field of advertising, posters, and the design of a number of book publications. In particular, among the latter, it is worth mentioning A. Cronin's “Brodie's Castle” in 1988, “The Category of Time in Musical Culture” in 1990, “History and Theory of World Culture” in 1994, “The Art of Greekness” in 1994, “Ukrainian Folk Embroidery” in 1995, “Discourse of Modernism in Ukrainian Literature” by S. Pavlychko in 1996 and 1999, “Veselochka” in 2006.

In addition, he executed a number of ex-libris, including DSc in Psychology S. Boltivets, sculptor N. Kovtun, hot enamel artist V. Borodai, calligrapher Z. Stashuk, and decoration of a number of envelopes produced in huge editions by “Ukrposhta”. For example, to the 135th birthday of B. Grinchenko (1998), the Crimean Tatar poet and historian Amdi Giraybai (2001), the Ustiluz Museum of I. Stravinsky (2003), Platon Maiboroda (2018), Oleksandr Borodai (2015) and others.

The work of the master is significant in the field of jewelry making within the framework of the composition work program on the basis of the Borys Grinchenko Kyiv University. The master is also known for his easel works of hand-drawn graphics, prints, bookplates, ensembles of covers and illustrations for a number of domestic editions of well-known leading

publishing houses (first of all, the development of book design for the publishing house “Lybid”), stamps, design of envelopes for “Ukrposhta”.

Key words: fine arts, decorative arts, book design, Ukraine, late 20th – early 21st centuries, Hennady Zadniproany.

References:

1. Arkhiv Hennady Zadniproany. (2022) Partially deposited [in Ukrainian].
2. Beliaieva, Y. (2016). Khudozhnyo-estetychni ta obrazni zasady tvorchoosti ukrainskoho hrafika Hennadiia Zadniproany [Artistic-aesthetic and figurative principles of creativity of the Ukrainian graphic artist Hennady Zadniproany]. Master's diploma project. Kyivskiy universytet imeni Borysa Grinchenka [in Ukrainian].
4. Valuienko, B. (1976). Arkhitektura knyhy [Architecture of the book]. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].
5. Valuienko, B. (1992). Kompozytsiia vydannia: Mystetstvo zovnishnoho oformlennia knyhy [Publication composition: The art of external book design]. Kyiv: NMK VO. [in Ukrainian].
6. Valuienko, B. (1990). Spetsyfika oformlennia knyzhkovykh oprav. [Specifics of design of book frames]. Kyiv [in Ukrainian].
7. Valuienko, B. (1994). Shryft v khudozhnomu oformlenni suchasnykh knyzhkovykh vydan v Ukraini [Font in the artistic design of modern book publications in Ukraine]. Drukarstvo. 1, 16-19 [in Ukrainian].
8. Interviu O. Shkolnoi ta O. Opanasiuka z H. Zadniproany [Interview of O. Shkolna and O. Opanasyuk with H. Zadniproany]. Kyiv, 04.09.2022 [in Ukrainian].
9. Romanenkova, Yu. (2016). Ukrainska hrafika na storinkakh portuhalskoho vydannia “Contemporary international ex-libris artist”. [Ukrainian graphic arts on the pages of the Portuguese edition

“Contemporary international ex-libris artists”], 141-144 [in English].

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РОЗВІДКИ

DOI: doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.234-256

UDC: 7.091.8

Valeriia D. SHULHINA,

DSc in Arts, Professor,

National Academy of Culture and Arts Management,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: vdshulgina@gmail.com,

ORCID: 0000-0001-6007-2901

Nina 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

**INTERCULTURAL DIALOGUE AS AN INSTRUMENT
OF NATIONAL SELF-IDENTIFICATION APPROVAL
(BASED ON THE EXAMPLE OF THE ACTIVITIES OF
THE KYIV MUNICIPAL ACADEMY OF CIRCUS AND
PERFORMING ARTS)**

Abstract. The article summarizes the experience of the educational institution of the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts (КМАЦПА) in a context of intercultural dialogue in the education and training of specialists in the sphere of performing and circus arts of Ukraine in conditions of Russian military aggression 2022. Based on scientific research of the theoretical and historical activity of Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts, modern scientists in the field of studying the phenomenon of

dialogue as a meaning of personality formation and intercultural dialogue in the national self-identification of students as future ideological specialists-culturalists. The authors show the ways of real cooperation of the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts with the leading art and cultural institutions among Europe and the world in organizing a joint intercultural educational process and holding art performances on the territory of European countries, as an example of intercultural dialogue of different national communities. The conducted scientific research and practical generalization of the experience of the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts in the context of intercultural dialogue in the professional training of a modern specialist in the sphere of performing entertainment showed its relevance, importance and effectiveness as an instrument of communication with leading world artists, cultural and educational institutions from all over the world. As a result of establishing branches in different countries the Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts provided a big support and the opportunity to carry out the educational process for its students and employees at the time of the start of military aggression against Ukraine. In return students with their supervisors gave powerful feedback with concerts, shows, presentations and performing activities that not only popularized the Academy in a positive way but also Ukraine in general.

Key words: dialogue, intercultural dialogue, national self-identification, performing art, circus art, educational process in the extraordinary conditions of Russian aggression 2022.

Introduction. Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts was founded in 1961. It is a unique place for getting a higher education with a bachelor and master degree. The Academy prepares specialists of international level in

different areas – singing, dancing, acting, producing and of course – circus arts (juggling, clowning, gymnastic, acrobatic, equilibristic, pantomime, illusion and manipulation). For 60 years of work, it had many former students who now work in leading circuses, theaters, global pop shows of the planet, many of them have become celebrities of European and Ukrainian show business.

There are many former students of our Academy who became famous singers, we are very proud of them, they are: Svitlana Loboda, Max Barskih, Vitaliy Kozlovskiy, Natalia Mogulevska, Svitlana Tarabarova, Mykola Mozgovyi, Kamalia, Mika Nyuton, Alina Pash, Group “Alibi”, Alina Grosu, Vasya Demchuk and many others. Circus arts: International festival of circus arts in Monte Carlo (Monaco): Golden clown – Anatoliy Zalevskiy, Silver clown – Oleksandr & Viacheslav Iroshnikov, Viktor Kee, Victoria Dzuba, Evhen Pahalovych, Max Golovchenko, Vladyslav Gapanovych. International festival of circus arts “Circus of the Future” (Paris, France): Golden medal – Yuriy Shavro, Diana Oleshenko, Ruslan Fomenko, Anatoliy Zalevskiy, Oleksandr & Viacheslav Iroshnikov, Dmytro Bulkin, Sergiy Timofeev, Oleksandr Koblikov. Contemporary dancing: Winners of World Dance Championship: Karina Zueva, Violetta Nguen (became champion of Ukraine 12 times). Ukrainian competition TV show “DANCE”: Kateryna Barvynska, Olena Goloval, Anastasia Lebedeva, Oleksandr Leshenko, Maryna Mazepa, Evgeniy Kot. Ukrainian competition TV show “DANCING FOR YOU”: Anriy Matviyenko.

Nowadays Academy is located in a historical building in the city center: Kyiv, 88, Zhylyanska Street, Ukraine. It also has a separate training base for circus artists.

Summarizing the experience of KMACPA cooperation with cultural and artistic institutions of Kyiv, Ukraine and Europe (Monte-Carlo, Budapest), Australia as well as the organization of a joint educational process with the institutions

of Prague, Marseille, Berlin, Verona, in forced, difficult historical conditions of 2022, inspired us to examine the study of the intercultural dialogue phenomenon as a meaning of national self-identification of students' personality in the proposed scientific research.

Problem statement. We consider intercultural dialogue as an active meaning of improving the qualifications of our former students, who in the process of exchanging artistic experience with audiences and famous artists around Europe and the world, affirm the cultural self-sufficiency of our country as a carrier of progress, peace, beauty and hope for effective international collaboration.

Studying dialogue as a scientific problem, we turn to works that allow us to develop an existential-dichotomous (dialogized) approach to the study of culture (R. Barthes, G. Gadamer, P. Ricker, V. Romanets, U. Eko, O. Samoilenko, others), a noological approach to identifying the image of a person in the context of the semantics of culture (V. Frankl, E. Fromm, M. Heidegger, J. Huizinga), the function of mass media in the social and communicative network of modern Ukraine (A. Skoryk). A certain historical period is ascertained by each culture in its own way. It is during the formation of statehood that national forms of thinking, syncretism of common human and national traits, achievement of national art at the world level, expansion of the entry of national art into common human culture, spiritual unity with it while preserving national forms of common human ideas are stabilized.

We understand the existential dimensions of the human figure as its location in the immediate vicinity in the modern cultural and historical environment for it, in the reality and dynamics of life. Approaches to dialogue as a value-meaning phenomenon are used by representatives of cognitive psychology of the Kyiv school of V. Romanets. The concept of dialogue allows you to use existential approaches at all dialogic

levels, to learn how a person learns about the content of his consciousness, finds ways to adequately assess not only the external, but also the internal features of his life, the value limits of human existence, his self.

Analysis of recent research and publications. The famous Ukrainian musicologist O. Samoilenko singles out the main features of the dialogic approach and the dialogic form of communication: the dual attitude of a person to himself and his own consciousness, which requires the presence of the Other in order to be able to look at oneself through the eyes of the Other, enter into a dialogue with him [6]. The basis of intercultural dialogue is the dialogue between culture and life, the interaction of cultures, when it is culture that becomes the subject of dialogue. The concept of “national style” is defined by us as a complete system of artistic thinking in the interaction of general cultural norms of artistic creativity and special ways and methods of implementing these norms in the national continuum. The typology of common human ideas and problems allows, through a comparative study of national cultures, to reveal their individual deviations from the reference paths of cultural semantics, which correspond to national forms of thinking. Agreeing with the definition of the type of culture, the concept of style and the means of its formation within the framework of a holistic culture contributes to the gradual consideration of the evolution of cultures, the determination of their national features, in particular, cultural self-identification in various types of arts – in our study of performing and circus.

Purpose of the article. Summarizing the experience of using intercultural dialogue in the formation of professionalism and artistic skills of the students of КМАСРР, we turn to the analysis of scientific works and historical researches of scientists of the Academy: V. Kornienko, A. Paliichuk [10], O. Pozharska [4], Yu. Romanenkova [5; 10], O. Yakovlev [11], others who were published at the academic scientific publication “Art-

Platforme” describe the activities of the specified educational institution as a world center for the development of performing art on a national basis in the direction of cultural self-identification of Ukraine. We believe that this aspect is very relevant in the conditions of Russian aggression in Ukraine in 2022.

Presentation of the main research material. During severe difficult circumstances of Russian aggression, starting from February 2022, the rector and staff of the Academy realized that for an indefinite period of time our students will remain without theoretical and practical classes, a training base and practice. That is why, already on February 25, 2022, the Academy sent an official letter to the “Global Alliance of Circus Schools” with a request to help provide our students a shelter and an opportunity to study and continue training. In further communication regarding the help to the Academy, we are extremely grateful to Jasmin Straga, a member of the board of directors of the Federation Mondiale du Circus and the head of the committee of the Global Alliance of Circus Schools. Thanks to the activity of the mentioned Federation, students of our Academy were accepted in the corresponding educational institutions around Europe and over the world: Czech Republic, Hungary, Germany, Italy, France and Australia.

The first location became “Cirk La Putyka” in Prague, Czech Republic. On February 28, 2022, we signed the agreement of cooperation and the first students starting to arrive. In general, at the location there are 30 students who are studying the genre “circus arts”. It is important to admit that Cirk La Putyka in Prague became the first international branch of the Academy. The coordinators of this location became Nina Araya Berrios – first deputy rector of КМАСРР and Iryna Pitsur – teacher of КМАСРР, area of expertise: hula hoop and balancing act.

The partners from Prague provided students with free accommodation, meals, a place for training, help with paperwork, and medical insurance. Upon arrival, all students were bought new props and uniforms for continuing classes, as they had left theirs in Ukraine. During the month of practicing, the students repeatedly demonstrated their professional skill. The director of Cirk La Putyka Rosta Novar created a show and named it “BOOM” the idea was that Ukrainian and Czech artists from the group named “young blood” will give the performance (photo 1, 2).



Photo 1

After that, students participated in another show named “Roads” that was held from April 25 to May 15, 2022. It was important that the show “Roads” visited the Ambassador of Ukraine in Czech Republic Yevhen Perebiynis (photo 3). The last big event was August 1 to 31, students of the Academy toured the show “Boom” to the city of Edinburgh, Scotland. During the month they were performing and getting new professional experience.

While being in Prague, the administration of the Academy managed to open another location for 5 students who are studying acting. They were studying at one of the most prestigious European institutions of higher education in the sphere of performing arts “Academy of Performing Arts in



Photo 2

Prague” (HAMU). After successfully graduation, the mentioned students received certificates from HAMU and diplomas from the Kyiv Academy (photo 4).



Photo 3

The second location was opened in Budapest, Hungary. Kyiv Academy received an official letter of support from our partner and friend Mr. Peter Fekete – director of the Capital Circus of Budapest and offered 100 seats for our students and teachers. Our institutions signed an agreement and the process of evacuation started. In general, from Kyiv Circus Academy to Budapest arrived 30 of our students with 2 coordinators – Gulnara Savenko, director of the college, Honored Worker of Culture of Ukraine, Honored Worker of Culture of the Crimea and Tetiana Kuznetsova, senior teacher of the department of circus technologies, flexibility of movements (circus genres), productions of graduation acts. This location was supported by such partners: Capital Circus of Budapest, Ministry of Culture, the Budapest Academy of Contemporary Dance – they offered

to our students and supervisors, free accommodations, meals, training facilities and additional studding programs.



Photo 4

As a result, 30 students came from the Kyiv Academy to Budapest. Why did 30 students leave the Academy, and not 100? Because when the evacuation of people from “hot spots” started, for instance from such cities as Kharkiv, Mariupol, Kyiv people were relocating to Lviv. At the beginning of march at the Lviv State Circus Oleksandr Yakovlev, rector of the Kyiv Circus Academy, and Nina Araya Berrios, the first vice-rector, personally met students and teachers from Kharkiv who left their city due to the war and had nowhere to go, their city was destroyed, there is bombing every day and night and it is impossible to resume training. That is why Kharkiv students and teachers of circus studies were given 70 places that were intended for the Kyiv Academy. Many applicants from Kharkiv entering КМАСРА every year, many of them are becoming our

students in the future, that is why it was important for us not to lose the future young generation of artists.



Photo 5

The branch in Budapest provided us with the biggest help: because of the spontaneous collaboration between young Kharkiv and more experienced Kyiv students, was created a show, which was presented in Monaco, Monte Carlo, in the Princess Grace Hall. The show was officially opened by Princess Stefania personally. Our students gave three performances from April 14-16, 2022 in support of Ukraine (photo 5).

Among other rewards, the students and teachers of the Academy from April, 1 – June, 30 participated in the mobility program “Erasmus” in cooperation with “Budapest Contemporary Dance Academy” and got certificates about successful ending of educational courses.

In May 2022, a branch from Budapest headed by Gulnara Savenko arrived to Prague (Czech Republic) to take part in the

international charity evening “Stojime za UKRAJINOU”, which was organized by “TV NOVA”. The purpose of the event: to draw the attention of the international media to the war in Ukraine and to raise funds for war victims. The act of our students represented Ukraine (photo 6).



Photo 6

June 15, 2022, the charity gala evening “Children of Hope” was held at the National Theater in Budapest. Students of our Academy, together with pupils of the Kharkiv circus school “Old circus”, showed a powerful synthesis of circus art, choreography and vocal. The star guests of the show were: Bernat Dorina and Noemi Stattner, silver medalists of the World Championship in Sports Acrobatics in Baku, 2022. Alina Pash – a Ukrainian singer, a former graduator of the Academy and the

winner of the Ukrainian selection for Eurovision 2022 personally came to the show and sang her songs. The creative group was headed by: Gulnara Savenko – choreographer-producer, director; Tetiana Kuznetsova – assistant director, scenographer; Svitlana Momot – trainer of circus artists; Christian Kristof – director and producer (photo 7).



Photo 7

Since the Academy shared the seats in Budapest, the team continued the search for partners and the next locations. The next destination became Germany – Berlin, Bad Freienwalde, Munich and Potsdam. 35 of our students went to study at Staatliche Artistenschule Berlin (photos 8, 9), Cabuwazi (photo 10) and Circus Montelino in Potsdam the representatives from the Academy became Nataliia Uzhvenko who teaches pantomime and physical theatre and professor Valeriia Shulhina.

Another big creative project is a musical performance in Munich, the director of which was Anna Zotyeva, a teacher of vocal in KMACPA. In this project the students of the Kyiv Academy took part in online singing event.

“Fachklinik und Moorbath Freinwalde” (GmbH Bad Freinwalde) became the last city that assist their help in Germany. A charitable team of doctors joined to help Kyiv

Academy: Frau Kristin Schroder-Kolew, Mariya Masalova originally from Kyiv. Berlin Central Television was interested



Photo 8

in the situation with the education of students of the evacuated Kyiv Academy and the charitable activities of the employees of the mentioned clinic. Berlin TV correspondents made interviews and video shoots with Academy professor Valeriia Shulgina and clinic director Frau Kristin Schroder-Kolev. In the broadcasts prepared by correspondents on the program Brisant ("Brisant"), which were broadcast on March 7 and June 15, 2022, the successful cooperation of the Academy and the German clinic Fachklinik und Moorbad (GmbH) was noted in the arrangement and provision of housing in the "Villa Regina" hotel, food, medical insurance for victims from Ukraine, accordingly the Academy treats its new German friends with great respect and gratitude. In the city of Bad Frauenwalde, in the "Markischer" newspaper, correspondent Steffen Gottman published an article

thanking German friends from the Kyiv Academy. In Germany, there have already made 2 performances for the local audience with the participation of students from Ukraine and Germany (photo 11).

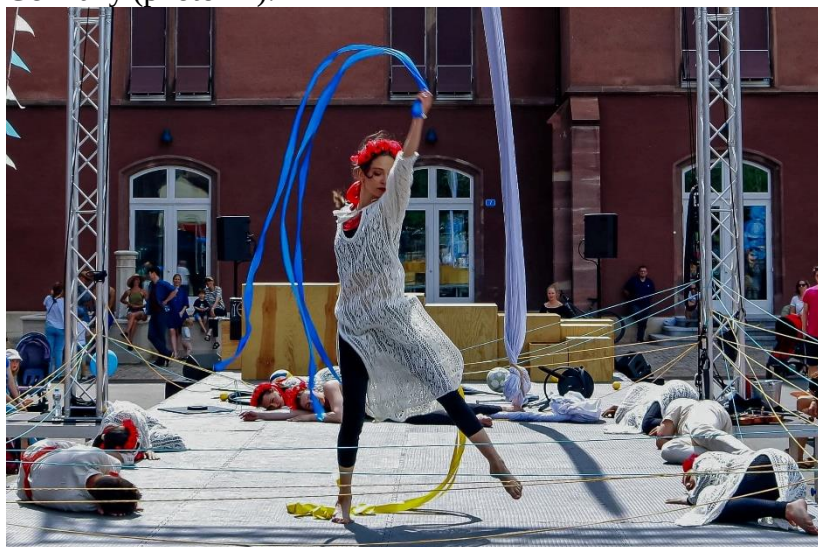


Photo 9

The artists who participated in the performance were the students of КМАСРА: Oleksandr Palamarchuk, Diana Matviychuk, Oleksandra Mazur, Maria Suzdalnytska, Anastasia Andrusenko. Our students also participated in the show “Voice of Children”: Oleksandra Myronenko and Valeriya Lysenko; participant of the TV show “Dancing with the Stars” Melania Sushko. The musical performance took place on May 20, 2022 in Munich, Germany.



Photo 10

Italy in the city of Verona also provided assistance to the Kyiv Academy. There relocated 30 of our students who is studying acting and theater directing. Our partners La Civica Accademia d'Arte Drammatica Nico Pepe and personally Matteo Spiazzi provided: free accommodation, food, a place for rehearsals, help with paperwork and medical care. We are currently negotiating with universities of performing arts to sign agreements on dual education for students.

The incredible partners and true friends of La Maison de Nina Academy located in Marseille, France have accepted our illusionist students for training. Because of the interesting and inspiring program students made incredible progress, they have the opportunity to try themselves with various props, which

allows to maximize their professional growing. As a result of 6 months training students made a magic show for French auditory (photo 12).



Photo 11

Thanks to our partners "Global Illiance of Circus School" and personally Jasmine Straga, three of our students who were studying dancing got a chance to continue education at one of the prestigious dancing schools in Australia "Lee Dancing Academy" in Tuggerah. During the time staying there, girls were giving interviews for local TV about the situation in Ukraine and ho their life changed completely. They also participated in a popular TV show "Australia Got Talent" (photo 13).

Conclusions. The conducted scientific research and practical generalization of the experience of the Kyiv Municipal



Photo 12

Academy of Circus and Performing Arts in the context of intercultural dialogue in the professional training of a modern specialist in the sphere of performing entertainment showed its relevance, importance and effectiveness as an instrument of communication with leading world artists, cultural and educational institutions from all over the world. As a result of establishing branches in different countries the Academy provided a big support to their students and employees. In return students with their supervisors gave powerful feedback with concerts, shows, presentations and performing activities that not only popularized the Academy in a positive way but also Ukraine in general.



Photo 13

References:

1. Buber, M. (1998). Problema cheloveka [Human problem]. Kiev: Centre [in Russian].
2. Katelnikov, S. (2016). Kletka na dvoih [Cage for two]. Kiev: Logos [in Russian].
3. Kozarenko, O. (2000). Fenomen ukrayinskoi movy [The phenomenon of Ukrainian language]. Lviv: [in Ukrainian].
4. Pozharska, O. (2017). Zmist ta funktsiyi tsyrkovoho vydovyshcha [Content and functions of the circus spectacle]. Molodyi vchenyi, 9(49), 181-186 [in Ukrainian].
5. Romanenkova, Yu. (2020). Sovremennoye tsirkovoye iskusstvo kak pole dlya bor'by so stereotipami [Contemporary circus art as a field for combating stereotypes]. Art-platforma. 1, 69-93 [in Russian].

6. Samoylenko, O. (2002). Muzikovedinie e metodologiya gumanitarnogo znaniya. Problema dialoga [Musicology and methodology of humanitarian knowledge. Dialog problem]. Odessa: Astroprint [in Russian].
7. Savchyn, H. (2018). Synestezia yak prynzyp rozvytku hudozhno-estetychnoyi svidomosti [Synesthesia as a principal of artistic and esthetic consciousness]. Molodyi vchenyi, 3(55), 263-267 [in Ukrainian].
8. Shulhina, V. (2002). Muzychna Ukrainika [Musical Ukrainika]. Kyiv: Musical Ukraine [in Ukrainian].
9. McCaffrey, T., Higgins, P., Morrison, H., Nelligan, S., Clancy, A., Cheung, P., Moloney, S. (2021). Exploring the role and impact of visual art groups with multiple stakeholders in recovery-oriented mental health services. Journal The Arts in Psychotherapy. 72 [in English].
10. Romanenkova, Ju., Paliychuk, A., Sharikov D., Bratus, I., Kuzmenko, H., Gunka, A. (2021). Circus art in modern realities: functions, problems, prospects. Revista Inclusiones, 8, 571-581 [in English].
11. Yakovlev, O., Levko V. (2020). Academization Forms of Popular music. Journal of History Culture and Art, 9, 139-146 [in English].

Валерія Дмитрівна ШУЛЬГІНА,
доктор мистецтвознавства, професор,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: vdshulgina@gmail.com,
ORCID: 0000-0001-6007-2901

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

**МІЖКУЛЬТУРНИЙ ДІАЛОГ ЯК ІНСТРУМЕНТ
УТВЕРДЖЕННЯ НАЦІОНАЛЬНОЇ
САМОІДЕНТИФІКАЦІЇ (НА ПРИКЛАДІ
ДІЯЛЬНОСТІ КИЇВСЬКОЇ МУНІЦИПАЛЬНОЇ
АКАДЕМІЇ ЕСТРАДНОГО ТА ЦИРКОВОГО
МИСТЕЦТВ)**

Анотація. У статті узагальнено досвід Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв (КМАЕЦМ) у контексті міжкультурного діалогу у сфері освіти та підготовки фахівців музичного, сценічного та циркового мистецтв України в умовах російської військової агресії 2022 р. На основі наукового дослідження теоретичної, практичної та історичної діяльності Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв розроблена сучасна наукова розвідка в контексті дослідження феномену діалогу як сенсу формування особистості та міжкультурного діалогу в національній

самоідентифікації студентів як майбутніх митців та ідеологів-культурологів. На прикладі міжкультурного діалогу різних національних культур автори показують шляхи реальної співпраці Київської муніципальної академії естрадного та циркового мистецтв із провідними мистецькими та культурними інституціями Європи та світу з організації спільного міжкультурного освітнього процесу та проведення мистецьких вистав на території країн європейської спільноти. Проведені наукові дослідження та практичне узагальнення досвіду Київської міської академії сценічного та циркового мистецтв у контексті міжкультурного діалогу у професійній підготовці сучасного фахівця видовищної сфери показали його актуальність, важливість та ефективність як інструменту спілкування з провідними світовими митцями, культурними та освітніми установами з усього світу. Завдяки створенню тимчасових філій у різних країнах Європи Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв змогла надати велику підтримку та можливість здійснювати освітній процес своїм студентам і співробітникам у час початку військової агресії проти України. Натомість студенти та їхні творчі керівники дали потужний зворотній зв'язок концертами, шоу, презентаціями та виступами, які позитивно популяризували не лише Академію, але й Україну загалом.

Ключові слова: діалог, міжкультурний діалог, національна самоідентифікація, сценічне мистецтво, циркове мистецтво, навчальний процес в надзвичайних умовах російської агресії 2022.

Список використаної літератури:

1. Бубер М. Проблема человека. Киев: Центр, 1998. 96 с.

2. Котельников С. Клетка на двоих. Киев: Логос, 2016. 292 с.
3. Козаренко О. Феномен української музичної мови. Львів: Наукове товариство ім. Шевченка, 2000. 284 с.
4. Пожарська О.В. Зміст та функції циркового мистецтва. Молодий вчений. 2017. Вип. 9 (49). Сс.181-186.
5. Романенкова Ю. Современное цирковое искусство как поле для борьбы со стереотипами. Арт-платформа. 2020. Вып. 1. Сс. 69-93.
6. Самойленко А. Музыковедение и методология гуманитарного знания. Проблема диалога. Одесса: Астропринт, 2002. 243 с.
7. Савчин Г. Синестезія як принцип розвитку художньо-естетичної свідомості. Молодий вчений. 2018. N3 (55). Сс. 263-267.
8. Шульгіна В. Музична Україніка. Київ: Музична Україна, 2002. 246 с.
9. McCaffrey T., Higgins P., Morrison H., Nelligan S., Clancy A., Cheung PS., Moloney S. Exploring the role and impact of visual art groups with multiple stakeholders in recovery-oriented mental health services. Journal The Arts in Psychotherapy. 2021. Vol. 72.
10. Romanenkova Ju., Paliychuk A., Sharikov D., Bratus I., Kuzmenko H., Gunka A. Circus art in modern realities: functions, problems, prospects. Revista inclusions. 2021. Vol. 8. Pp. 571-581.
11. Yakovlev O., Levko V. Academization Forms of Popular music. Journal of History Culture and Art. 2020. N 9. Pp. 139-146.

DOI: doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.257-282

УДК 791.63.(477):791.037.7(450.)

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

ФІЛЬМИ УКРАЇНСЬКИХ РЕЖИСЕРІВ ЯК РЕПРЕЗЕНТАНТИ АВТОРСЬКИХ СВІТОГЛЯДНИХ МОДЕЛЕЙ У МІЖКУЛЬТУРНОМУ СЕРЕДОВИЩІ

Анотація. У статті розглядаються фільми українських режисерів у контексті престижних міжнародних кінофестивалів, їх шлях до світової дистриб'юції, міжнародних кіноринків, цільової аудиторії. З'ясовано, що особливістю сучасних міжнародних кінооглядів є актуалізація тенденції прискіпливого погляду митця на світ, а також підсилення авторсько-режисерського начала, що відображає власний життєвий досвід, характер та спосіб світосприйняття та світовідображення екранного постановника у процесі творення авторської світоглядної моделі. Обґрунтовано здатність українських кінематографістів вести злободенний мистецький діалог із світовою спільнотою всеосяжними засобами авторських фільмів. Визначається належне й почесне місце українських авторських кінострічок у міжнародному фестивальному обширі. Простежується процес входження вітчизняних авторських фільмів у міжнародний фестивальний контент із метою системного поширення інформації про культуротворчі зміни в

українському законодавстві щодо підтримки кіновиробництва та кінопрокату; маніфестації характерного художнього, естетичного, етичного, етно-національного спрямування українського кіномистецтва, зокрема, авторського; демонстрації високого рівня професійної підготовки й мобільності українських кінематографістів; ознайомлення з екранною продукцією представників різних, впливових на світовому ринку, компаній-дистриб'юторів; налагодження міжнародних фінансових і творчих зв'язків у галузі виробництва копродукції; розбудова кінематографічної галузі в Україні. Встановлено, що відзначення українських кіномитців нагородами престижних міжнародних кінофестивалів категорії «А» є свідченням спроможності вітчизняних майстрів, маніфестувати національні пріоритети, висвітлювати глобальні й локальні суспільні проблеми, спілкуватись із міжнародною громадськістю універсальною кіномовою.

Обґрунтовано, що успіх українських фільмів на міжнародних кінофорумах демонструє конкурентноздатність вітчизняного авторського кіно в сучасному міжкультурному середовищі, а, отже, затребуваність на світовому кіноринку; активно й поступово впливає на формування національних брендів «український кінематограф», «український авторський кінематограф», сприяє створенню у потенційних бізнесових партнерів стійкого позитивного образу України як кінокраїни з потужним творчо-виробничим на геополітичним потенціалом. Аргументовано, що неабиякий успіх Фестивалів українського кіно в країнах зарубіжжя свідчить про те, що вітчизняні авторські фільми виступають складником міжкультурної співпраці, дієвим інструментом національної культурної політики України в галузі виробництва копродукції, сприяючи творенню її іміджу як

кінематографічної країни та інтегруванню у світовий культурний обшир.

Ключові слова: український кінематограф, режисер, рефлексія, авторське кіно, кінофестиваль, міжкультурне середовище, копродукція.

Вступ. Сьогодні міжнародні кінофоруми, виступаючи засобом поширення інформації щодо конкретних подій у тій чи іншій країні (коли за кілька днів можна побачити панораму життя в різних країнах світу), слугують підтвердженням того, що кожна держава сама обирає та презентує певну функціональну значущість того, що відбувається в межах її культурної політики як сукупності принципів, механізмів, заходів, спрямованих на створення умов для повноцінного культурного розвитку суспільства на максимально можливе забезпечення основної ролі культури в розвитку самореалізації сутнісних сил людини, гуманізацію суспільства, забезпечення культурних потреб громадян, а ще тієї специфічної царини публічного політичного процесу, що має віддзеркалювати основні принципи й цінності в культурному житті на міждержавному, національному та місцевому рівнях.

Разом із тим, важливою складовою міжнародних кінофорумів є пізнавальна компонента, яку слід розглядати як таку творчу діяльність і учасників, і глядачів кінофоруму, що спрямована на отримання достовірних знань про відтворювану в екранному творі картину світу, образ світу. Нагадаємо, що найпродуктивнішим для кінофестивалів, зокрема міжнародних, є, по-перше, їх поліфункціональність, а по-друге, чітке співвіднесення функцій, які виконує кінофестиваль, із загальноестетичною моделлю призначення мистецтва, чому до певної міри сприяє імідж кінофоруму. Зрозуміло, що при всій значущості теоретичних аспектів як проблем

багатофункціональності кінематографу, так і їх практичного значення, приміром, для художньо-мистецької критики, трансформувати й адаптувати функції кіно (відображення чи то відтворення дійсності, пізнавальну, ідеологічну, міфологічну, компенсаторну, виховну) у сферу фестивального руху досить складно. Проте враховувати їх при організації та проведенні кінофоруму необхідно, що дає нам підстави вказати на ті завдання, які покликаний вирішувати фактично кожний такий захід, а саме: активно сприяти стимуляції професійного зростання молодих кінематографістів у процесі інтеграції їх творчості у світовий кінопроцес шляхом демонстрації стрічок на фестивалі, організації зустрічей із провідними критиками й фахівцями кінематографічної галузі; забезпечувати розширення, поглиблення та зміцнення професійних та економічних міжнародних зв'язків (у процесі творення спільної міжнародної копродукції) кінематографістів із закордонними колегами шляхом проведення в межах кінофорумів семінарів і майстер-класів. Крім того, організатори кінофестивалів мають також прагнути до збереження та розвитку творчих традицій власних шкіл кінематографу й підтримки їх міжнародного престижу; сприяти розвитку інтересів широкої глядацької аудиторії до національного кінематографу через популяризацію творчості вітчизняних продюсерів, кінорежисерів, акторів, кінооператорів, художників, а також ознайомлювати громадськість із новими міжнародними кінопроектами, адже проведення фестивалів відіграє значну роль у корпоративному спілкуванні, дає можливість кінематографістам ознайомитися з новими роботами, обговорити актуальні напрями й тенденції розвитку кіномистецтва та культури загалом, економічні, політичні, соціальні, організаційно-правові проблеми художньої

діяльності сучасного культурно-мистецького життя у світовому просторі.

Постановка проблеми. Попри чи не домінуючу значимість сучасних кінотехнологій, головною прикметою нинішніх міжнародних кінофорумів є поновлення тенденції гострого критичного погляду на світ, а також посилення авторського начала, що передовсім відображає набутий життєвий досвід, характер світосприйняття та світовідтворення режисера-постановника. Відмітимо, що український авторський кінематограф як складник національної культури містить специфічні особливості у відображенні національного світогляду, постає своєрідним каталізатором його прагнень і ціннісних орієнтирів. До того ж, нинішня затяжна криза, яку переживає «десята муза» в Україні, є наслідком не тільки несприятливих економічних і соціально-політичних умов у країні, але й часом відсутності яскравих і водночас глибоких ідей у висвітленні національної теми, характерів засобами кіно. При цьому держава, як вказує українська культурологиня О. Копієвська, яка «не має потенційної можливості сформувати уявлення про національну культуру як могутній бренд, приречена на постійне утвердження себе у світі». У монографії «Трансформаційні процеси в культурі сучасної України» авторка доводить, що «культурний аспект національного іміджу є незамінним і винятковим, оскільки тісно поєднаний із країною, її минулим, духовним і культурним розвитком, тоді як національна культура, її бренд у світі, дозволяє визначити унікальність країни» [9, с. 252]. Таку «унікальність країни» за допомогою авторських фільмів українські кінорежисери нині широко презентують в міжкультурному середовищі.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Проблеми функціонування міжнародних кінофорумів, їх роль у налагодженні міжкультурних зв'язків, а також участь

у них кінорежисерів, що активно репрезентують авторські світоглядні моделі в міжкультурному середовищі, глибоко висвітлюються в дослідженнях таких теоретиків і практиків культури й екранних мистецтв, як: К. Білокінь, С. Васильєв, А. Гурков, Є. Дейнека, Я. Грановська, Д. Зубенко, П. Жессаті, Л. Журавльова, А. Кедбері, Т. Клерк, А. Крисальна, Т. Кохан, Л. Новікова, О. Овчарук, О. Першко, О. Роднянський, С. Слепак та інші.

Слушними видаються нам розмисли Я. Грановської, яка в роботі «Кінофестиваль як соціокультурний феномен» зазначає, що «репрезентація різними країнами світу своєї кінопродукції на кінофестивалях і є, з одного боку, поширенням інформації про спрямованість кінематографа конкретної країни та про рівень професійної підготовки її кіномитців». Авторка артикулює слушну думку про те, що коли йдеться про можливості фестивального показу, то варто зважити на те, що «країна не лише презентує краще з того, що створене протягом року, а й намагається щонайширше представити фільмовий продукт потенційним, зацікавленим у подальшій співпраці дистриб'юторам, що розповсюджуватимуть певний кінопродукт у світовому прокаті, а отже, кошти, затрачені на виробництво, хоча би частково повернуться виробникам» [5, с. 120]. На переконання Л. Новікової, міжнародний фестивальний рух «продовжує відігравати помітну роль у політичному житті світу. Одним із найпоширеніших варіантів є підтримка кіномитців, які стають жертвами політичних утисків». У роботі «Політичний аспект діяльності міжнародних кінофестивалів» дослідниця вказує, що на «цьому терені значна кількість кінооглядів взаємодіє з міжнародними організаціями, передусім Amnesty International» [11, с. 99]. Тоді як О. Овчарук у статті «Культурна дипломатія: теоретичний і прикладний аспекти» доводить, що саме в екранних роботах, презентованих на міжнародних

кінофестивалях, слід вбачати дієвий «інструмент для реалізації національних інтересів» [12, с. 67].

Метою статті є обґрунтування цінності українських авторських фільмів як культурно-мистецьких і ринкових продуктів через презентацію в контексті міжнародних кінофорумів.

Виклад основного матеріалу. Зазвичай режисери-автори презентують на міжнародних кінофорумах фільми, які створені не з метою швидких радикальних змін та впливу на суспільні процеси. У такий спосіб вони передовсім рефлексують певні больові проблеми сучасного їм суспільства, використовуючи сучасність як матеріал для авторських роздумів і меседжів, презентованих у власних світоглядних кінематографічних моделях.

Своєрідною «рефлексією» можна назвати й кінострічку учасника багатьох міжнародних кінофестивалів – Мирослава Слабошпицького «Ядерні відходи», що 2012 р. знову презентував Україну з непривабливого боку. Імовірно, що приз «Срібний леопард» 65-го кінофоруму в Локарно (розрахований на відкриття нових імен) дістався режисерові (який на момент створення фільму не мешкав в Україні) тому, що він зміг відчуті й відобразити не тільки те, що цікаво західному суспільству, а й те, що болить українським громадянам.

Важко судити, яке враження справив вказаний фільм (презентований у конкурсній програмі «Леопард майбутнього») на мало не святкову туристичну публіку, що невимушено посіла місця в кінотеатрі під відкритим небом на П'яцца-Гранде в оточенні живописних краєвидів? Прикметно, що кіноогляд у Локарно належить до того типу, що «жодним чином не впливає на специфічні кінопроцеси», проте дає «можливість підключитися до загальноосвітніх культурних процесів, на кілька днів зажити святковим життям». До того ж, «якби не кінофестиваль, то хто б знав

про тридцятитисячне швейцарське містечко Локарно (навіть деякі села поблизу Києва налічують більше жителів)» [16, с. 22]. Цей факт робить ще більше честі кінострічці М. Слабошпицького, що є елементом патріотичного проєкту «Україно, goodbye», присвяченого глибинним причинам, що спонукають мільйони українців виїжджати за кордон у пошуках кращого життя. Прикметно, що, представляючи в «Ядерних відходах» авторську оповідь-спостереження про непримітні робочі будні пересічних героїв – водія та пралі, які (через неможливість знайти іншу роботу) лишились на батьківщині в зоні відчуження, режисер-новатор у зображенні «безпросвітності» їхнього буття в тяжкій праці (адже хтось має її виконувати), підпорядкованій нищівному у своїй монотонності ритму на чорнобильському об'єкті, піднімається до вершин глибоко усвідомленого розуміння трагедії українського народу й, разом із тим, стимулює інтерес світової кіногромадськості, стаючи бажаним на численних міжнародних кінофестивалях: «Ökofeszt IFF» (Угорщина), «Le Festival international du film d'environnement de Paris» (FIFE) – Франція, «El festival internacional de cine documental y cortometraje de bilbao – ZINEBI» (Іспанія), «International Film Festival Rotterdam, IFFR» – Нідерланди, «Belgrade Documentary and Short Film Festival» («FEST») – Сербія, «Split International Festival of New Film» (Хорватія) та ін. При цьому цікавою видається думка, що «якби вітчизняна інтелігенція не була зайнята пошуками автентичного українського шляху в Європу, не намагалась відокремити національну ідею від державницької, від політичного праксису, а навпаки, наворотила народ до влади, а влада була б життєздатною, ми були б ближче до Європи. Сьогодні ж, взаємодіючи із Заходом, ми переважно обмінюємося симулякрами: вони про нас, ми про них, конструємо ілюзорну реальність, вважаючи її дійсністю» [2, с. 135].

Звісно, «Ядерні відходи» – не єдина кіноробота, якою в останні роки було представлене українське кіно на МКФ у Локарно. Так, приміром, на означеному 70-му ювілейному швейцарському форумі 2017 р. фільм «Випуск'97», кінодрама П. Острікова (члена як об'єднання «Сучасне українське кіно», так і Європейської кіноакадемії), була продемонстрована в конкурсній програмі «Pardi di domani» («Леопарди майбутнього») і виборола відзнаку «Junior Jury Award» (Молодіжного журі) – за найкращий короткометражний фільм («Premio Giuria dei Giovani»). Прикметно й дивно водночас, що досить нехитра й достатньою мірою депресивна авторська стрічка молодого митця про двох колишніх однокласників Романа й Людмилу (життя яких, попри мрії, так і не склалось, як гадалось, а майбутнє уявляється далеким від оптимізму) була помічена й відзначена грошовою премією (у розмірі 1500 швейцарських франків) Департаментом освіти, культури і спорту швейцарського кантону Тічино.

Того ж таки 2017 р. фаворитом МКФ у Локарно стала й україно-італійська комедійна стрічка Андреа Маньяні «Ізі». На цьому форумі й відбулась її світова прем'єра в найбільшій (на 3000 місць у залі) у межах конкурсної програми «Concorso Cineasti del presente» («Конкурс справжніх кінематографістів»), а надалі вона стала учасником і переможницею численних престижних міжнародних кінооглядів (зокрема й у Венеції). При цьому слід відмітити, що показ у Швейцарії веселої та водночас сумної кінооповіді про пригодницьку подорож в Україну далеко не молодого італійця Ісідоро, який чи не в усьому зазнавав цілковитих невдач, символічно відбувся незадовго до проведення в Києві Тижня швейцарського кіно. Відрадно констатувати, що вказаний фільм викликав такий інтерес передовсім у глядачів (що завзято аплодували його творцям), що, окрім основних переглядів (куди, попри

аншлаги, потрапили не всі охочі), програмній дирекції кінофестивалю довелось організовувати додаткові покази «Izi», що є безпрецедентним випадком як в історії Локарнського кіноогляду, так і українського (нехай виробленого в копродукції) кіно, представленого на фестивалях. Імовірно, саме тому фільм був номінований у п'яти категоріях, тоді як виконавець головної ролі Нікола Начеллі був удостоєний престижної відзнаки «Кращий актор» (Excellence Award), присудженої незалежними критиками «Voccalino d'Oro».

У межах спеціального показу на вказаному кіноогляді того ж року відбулась демонстрація і копродуктивної (у співпраці кінематографістів Литви, Франції, України, Польщі) проникливої авторської драми про війну на Донбасі «Іній» Шарунаса Бартаса (представлену до того в Каннах у незалежній секції «Двотижневик режисерів» – «Quinzaine de Realisateurs»), включену до лонг-листа Європейської кіноакадемії (European Film Academy), подану згодом (від Литви) на здобуття призу Американської кіноакадемії «Оскар» і, звісно, випущеної (як завше) в обмежений український прокат.

Повертаючись до творчості М. Слабошпицького, вкажемо, що, представляючи свої кінороботи міжнародній громадськості, визнаючи по допомогу у вирішенні соціальних проблем, режисер-автор розділяє та переживає затяжне лихоліття рідного народу, з яким йому не впоратися самому. Проте, як зазначає Я. Підгора-Гвиздовський, той факт, що стрічку «презентували в одному з конкурсів Каннського кінофестивалю, особисто для режисера не було чимось унікальним. Хоча, звісно, Канни – вершина визнання». Критик слушно вказує, що кар'єра українського кіномитця «вже до цього мала розлогий і яскравий вигляд, а запрошення фільму до Канн стало тільки черговою сходиною у міжнародній фестивальній «небесній драбині»

режисера». Водночас у статті «“Плем’я”, сила форми» автор небезпідставно стверджує, що вказана кінокартина має вигляд чітко орієнтованої «на сучасні фестивальні тенденції – за тематикою, за формою, бо це така собі «чорнуха» з відвертими сценами сексуального та насильницького характеру (а фестивалі саме до такого кіно й спрагли) [13]. Своєю чергою К. Барабаш висловлює переконання, що «потрапляння фільму в Канни, а відтак і тамтешня перемога мало в кого залишили сумніви стосовно того, що це політичний крок, привітальний жест журі в бік України, злегка завуальоване визнання її правоти» [1]. Ми ж зі свого боку відмітимо, що, рефлексуючи численні больові проблеми сучасного українського суспільства в стрічці «Плем’я» (нагадаємо, спільному проєктові України та Нідерландів), котрий є рекордсменом (безпрецедентним для українського кіно) – близько 50 міжнародних фестивальних нагород (які годі й перелічувати), український режисер зміг відчути й унікально відобразити не тільки те, чим переймається особисто, а й що болить його простим співвітчизникам. У чомусь упереджене ставлення як кінематографістів, так і частини глядачів до знакової кінострічки не завадило режисерові представити свою роботу міжнародній кіноспільноті, «голосно» (попри екранну німоту, яку К. Барабаш, як не дивно, назвала великою і сильною підмогою режисерові, щоби створити красиве кіно [1]), взиваючи по допомогу неповносправній і безправній молоді й разом із тим не рефлексуючи, а накладаючи на статичну картинку закадровий, наповнений поетичним змістом текст про сенс буття – натомість змушуючи своїх героїв шукати його [8]. Висвітлюючи маловідомі факти стосунків глухонімих підлітків (з виконавцями ролей яких митець провів у репетиціях довгих три місяці) і їх «наставників» в інтернаті (своєрідній внутрішній державі) та поза його межами, митець чесно презентує (не спекулюючи й не

намагаючись розжалобити глядача) своєрідну модель сучасного деморалізованого українського суспільства. Тоді як, на думку А. Кокотюхи, «середовище глухих режисер, швидше за все, обрав з однієї простої причини – на сто відсотків привернути увагу до фільму та прорватися. Все. Переможців не судять, навіть якщо задля перемоги використано прийоми, котрих дотепер ніхто не використовував і вже не вийде, бо тема закрита» [8].

З огляду на те, що, на переконання І. Зубавіної, «симптоматичною слід вважати актуалізацію негероїчного плану у фільмах кінця ХХ – початку ХХІ століття» [7, с. 79] і той факт, що кінематограф кожної країни прагне віднайти свого героя, розділяючи та переживаючи драму рідного народу, М. Слабошпицький виводить на екран непримітного самотнього й, на перший погляд, розгубленого юного героя Сергія (таку собі «маленьку людину»), який, здається, переймається лише власними переживаннями. У роботі «Повернення маленької “людини”» український філософ С. Пролєєв відзначає, що такий герой «у його бідах і стражданнях, радощах і надіях – чудовий шанс для героя українського кінематографу. Учений переконаний, що вона («маленька людина») містить різноманітні художні, світоглядні можливості. Досліджуючи її життя, можемо запозичувати сюжети, за допомогою яких нескладно встановлювати «діагноз сучасному суспільству, виявляти проблеми та зміст існування в ньому, властиву йому систему цінностей» [17, с. 232].

Показово, що начебто «маленькій людині», а насправді такому собі сучасному «Яремі» (у виконанні Г. Фесенка – талановитого непрофесійного актора) постановник дає можливість не лише вижити (на відміну «від значної частини депресивних і деморалізованих героїв нового українського часу» [8]), а й доручає, нехай надто

жорстоко, але діяти, нищачи зло й несправедливість у тому ворожому й огидному, полишеному толерантності світі, де він змушений виживати. При цьому якимось зовсім не хочеться перейматися, що у виправданій сюжетом шокуючій сцені «хлопець карає Зло не в чеснім двобої, а коли воно спить і не може чинити опір, адже силу того Зла глядачі мали змогу бачити всі попередні сто двадцять хвилин екранного часу» [8]. Адже «толерантність у житті українського суспільства на сучасному етапі та історичній ретроспективі криється в ментальності української нації, у стереотипах поведінки, звичаїв, почуттів, вірувань, ідей, а домінантою ментальності є волелюбність і прагнення до свободи, тому що форсування українського етносу відбувалось у складних історичних умовах» [2]. То ж, оповідаючи трагічну історію (до того ж, «витримавши оповідь у доволі динамічному ключі» [13]) без саунд-треків, титрів, звуку як вербальності (адже у фільмі «шумлять дерева, ревуть машини, гуркочуть предмети, які падають, вголос ридає від болю глухоніме дівча в місцевому підпільному абортарії, тут багато звуків, але немає найголовнішого – людського голосу і сказаних ним слів» [1]), а переважно універсальною мовою жестів (і превалюванням середніх планів), змушуючи глядача все дійство сприймати «лише очима». Показово, що в такий спосіб, «віддаючи 6% нашого вербального життя на поталу 100%-й візуалізації» [13], автор, попри спокусу, навмисне уникає повчальності у висвітленні животрепетних проблем української нації, однак, пропонуючи публіці поставити себе на місце дійових осіб, ретельно виконує «завдання митця – піднести чистий художній образ героя сьогоднішнього дня» [4, с.104]. Водночас М. Слабошпицький, презентуючи формальну оригінальність фільму (з добре продуманою і розказаною історією, з її національною приналежністю до України як нового й маловідомого світового тренду) пропонує

фактично своєрідний кінематографічний «афродизіак» «для вихолощеного сучасного кінематографу», що й дає підстави констатувати його авторське новаторство, яке не впирається лише в жагу отримання численних призів, радість статусу «найскандальнішого фільму», а в бажання зрозумілою кіномовою «сказати нове та по-новому», що й вдалося митцеві, хоч і не без вад [13]. Тоді як, попри факт складності пошуку постмодерністської форми, К. Барабаш закидає митцеві, що з активним застосуванням естетських планів йому вдалося забезпечити «Плем'я» «всіма ознаками сміливої форми», проте автор не спромігся начинити запропоновану кіноформу «своїм, тільки їй властивим змістом» [1]. Усе ж, на нашу думку, світовий успіх фільму відбувся тому, що, прагнучи захистити передовсім молоде покоління України, режисер не лише стверджує особисте ставлення до дійсності, але небайдужий до того, яку роль у соціумі відіграватиме його фільм, що, попри зовнішню жорстокість, проникнутий саме гуманістичними ідеями.

Відрадно констатувати, що той не бачений для українського кіно бум (а «фільм визнав весь світ не тільки як успіх самого Мирослава Слабошпицького, а й українського кіно загалом» [10]), який спричинила стрічка митця в міжнародному просторі (узявши участь у 110 МКФ), зокрема й закупівля «Племіні» для показу в прокаті більш ніж у сорока країнах (Данія, Німеччина, Франція, США, Японія та ін.), попри полярні відгуки українських критиків (ба названого навіть «художньою спекуляцією» [1], зрештою, у себе на батьківщині режисера (разом із оператором В. Васяновичем) не лише був відзначений Державною премією України імені Олександра Довженка, став володарем титулу «Людина року 2014» (що надають за високі професійні та суспільно значимі досягнення), а й включено до складу Комітету з присудження Національної премії України імені Тараса

Шевченка. Хоч, звісно, як і годиться в Україні, високохудожня і найтитолованіша українська стрічка «Плем'я» через суб'єктивні причини так і не була висунута Оскарівським комітетом (що не підпорядковується ані Міністерству культури, ані Державному агентству з питань кіно) на здобуття премії Американської кіноакадемії в номінації «Кращий фільм іноземною мовою». То ж, виявляється, що картина, яка не випадково отримала найпрестижніші нагороди міжнародного Тижня критики на Каннському кінофорумі, як-то: головний Гран-прі «Nespresso» (або «Nespresso Grand Prize»), премію «France 4 Visionary Award», а також виборола гранд (20 тисяч євро) від фонду «Gan» («Groupama Gan pour le cinema») на підтримку дистриб'юції («Gan Foundation Support for Distribution») передовсім у Франції; картина, про яку захопливі відгуки писали такі видання, як: «New York Times», «The Film Stage», «Variety», «Indiewire», «An Other Magazine»; стрічка, що увійшла до багатьох списків кращих фільмів десятиліття (зокрема американських видань «Rolling Stone», «The Hollywood Reporter», «Film Comment», британського «Sight & Sound», французького «Ciné-Vue», міжнародного журналу художньої критики «Artforum» та ін.); кіноробота, права на показ якої (після «України у війні», «Майдану», «Люби мене» й ін.) були придбані американською VoD-платформою «Netflix»; картина, перегляд якої доступний на таких сервісах, як: «PlayStation», «Vudu», «Microsoft Store», «Amazon Instant Video», «Apple iTunes», «Hulu», «Google Play Movies»; фільм, що, дуже важливо, нарешті встановив абсолютний рекорд переглядів (у 2014 р.) серед українських кіноробіт (хоч, на думку А. Кокотюхи, репрезентуючи по суті своїй якісне жанрове кіно, не міг бути лідером прокату через суто авторський підхід до втілення [8]); картина, творців якої (продюсерів Ію Мислицьку й Олену Слабошпицьку, оператора Валентина Васяновича та

звукорежисера Сергія Степанського зарахували до лав Європейської кіноакадемії (European Film Academy, EFA); стрічка, з якої, по суті, розпочався «підйом престижу нового українського кіно» [Барабаш ЕР], так і не стала переконливим свідченням того, що, зрештою, в Україні (попри багаторічні спроби) з'явився найоптимальніший шанс вибороти-таки омріяного «Оскара». Натомість перевагу, попри здоровий глузд і навіть прагматичний розрахунок, було віддано «шароварній» великобюджетній агітці «Поводир» Леся Саніна, що вкотре (і не випадково) програв двобій із американськими кіноакадеміками.

Здавалось би, сьогодні оцінювати багаторічної давнини такий собі поєдинок між «Племенем» і «Поводирем» є справою невдячною, мовляв, кінопроцес в Україні дійсно дуже повільно, але став набувати ознак руху як більш-менш послідовних дій, скерованих на отримання певного результату, тобто набувати прикмет того самого «processus». До того ж, фільми знімають, презентують, і вони здобувають нагороди на міжнародних фестивалях (хоч деякі з них, особливо молоді, нагороджують митців лише за присутність, тим самим висловлюючи вдячність за надану честь), стрічки демонструють у межах Тижнів (й інших заходів) українського кіно в різних країнах світу, зрештою, потроху вони продаються, маючи закордонну дистриб'юцію. Тому навіщо ж ворушити те, що давно минуло? Проте потреба в тому все ж є. Адже актуальним залишається питання, яке саме українське кіно готові передовсім ідентифікувати у світі саме з Україною і на яку долю визнання варто сподіватись так званому «жанровому» українському фільмові. На нашу думку, полеміка фахівців (практиків, істориків і теоретиків кіномистецтва) в оцінці вказаних стрічок мала би чомусь навчити, щоби принаймні іноді уникати помилок. Так, приміром, Дмитро Десятерик упевнений, що з усіх полемічних сутичок навколо фільмів

«Поводир» і «Плем'я» можна було би зробити висновок про те, що більшість нашої інтелектуальної спільноти переконана: найтяжчий гріх у мистецтві – це «чорнуха», тоді як найбільша його перевага – «духовність». У статті «Нова мова і мова підмін» автор артикулює думку про те, що така традиція, імовірно, бере свої витoki ще в радянському минулому та впирається в згубну за своєю суттю практику (як мистецтвознавчу, так і кіновиробничу, і дистриб'юційну) навмисне підмінити безпосередній аналіз кінокартин у художньому плані (з точки зору виявлення творчої свободи, мистецької оригінальності, естетичного смаку, відчуття автором міри в розкритті теми) ідеологічною доцільністю. Натомість у вітчизняному культурно-мистецькому середовищі звикли обговорювати й оцінювати зміст фільмів, переймаючись приналежністю героїв (які, потопавши в надто відвертих і насильницьких сценах, живуть якимось негарно) чи то до злочинців, чи то до маргіналів, для яких творці чомусь не передбачили щасливий кінець, що не дає змогу показати Україну більш привабливо. Нагадуючи, що героями (що мешкали серед суцільних руїн у нетрищах чи зубожілих кварталах) італійського неореалізму свого часу були представники соціального дна, Д. Десятерик висловлює переконання, що деяка частина тогочасних критиків також закидала кіномитцям незугарність відтворення італійських реалій, проте саме ця течія даної країни увійшла до всіх хрестоматій світу. Тож попри те, що українська хвиля авторського кіно (більш відома як поетичне кіно) була на рівні державницької політики придушена в 1970-х рр., «мабуть, у кожній кінематографії рано чи пізно настає час нового реалізму – надто ж у кінематографії, травмованій і заколисаний тоталітарним минулим». У своїх розмислах критик послуговується прикладом згадуваного нами вище феномену румунської авторської моделі «соціального кіна,

чий представники справно збирають призи на найпрестижніших фестивалях», витримуючи нищівні нападки вітчизняних супротивників «чорнухи». То ж, на думку критика, оптимістичною є констатація того факту, що як відгук на давно визрілу потребу зміни естетичної парадигми в Україні з'явилась «нова реалістична хвиля», наповнена іншою екранною антропологією, яку вже не зможуть зупинити необґрунтовані «балачки про особливу українську путь у мистецтві». Констатуючи, що дотепер в українському кіно певним чином відсутні знання і розуміння людей, котрі «живуть тут і зараз», Д. Десятерик висловлює сподівання, що нарешті митці почали віднаходити універсальну, зрозумілу в інших країнах мову, щоб говорити про життя людей, але сумнівається, чи почують її в Україні.

Таким чином, конфлікт в Українському оскарівському комітеті щодо висування на здобуття почесного призу Американської кіноакадемії «Поводиря» чи «Племіні» саме і свідчить, що універсальну мову авторського кіно чують і розуміють у світі, проте поки що переважно не визнають і не сприймають в Україні. Тому й не спрацювало те, що, торуючи «вивірений шлях, чи не вперше в українській історії застосований за лекалами вже давно усталених кіноіндустріальних держав», виробники й дистриб'ютори фільму «Поводир» (також авторського, але такого, що наразі безуспішно калькує американську модель), вибудовуючи широку рекламну кампанію і правильний маркетинг, намагались представити на міжнародному рівні таку собі зброю «масового емоційно-бізнесового ураження», оскільки переважна більшість складників стрічки (окрім візуального ряду) виявилась вторинною і передбачуваною, такою, що не містить новизни [6]. Водночас у статті «“Поводир”, шлях до прозріння» Я. Підгора-Гвяздовський з прикрістю відзначає, що за майстерно

створеною кіноформою подачі історії, базованої на реальних подіях, за справді фантастичною операторською роботою всесвітньовідомого Сергія Михальчука, вражаючими панорамами, художньою досконалістю візій у кадрі ховаються (ніде правди діти) і фундаментальні проблеми українського кіно, що проявляються через такі собі «деталі» – недбалу драматургію, часом недолугу режисуру й заштамповане, полишене автентики образотворення виконавцями як професійними, так і не професійними [14]. При цьому слід визнати, що, безсумнівно, талановитий Лесь Санін (учень Леоніда Осики, одного зі «стовпів» українського поетичного кіно), переслідуючи дуже не просту мету «зробити ніби авторське кіно ніби більш масовим», що вдається далеко не кожному режисерові-автору (бо для цього потрібна зрозумілість викладеної історії), поставив перед собою ще й надто велику кількість завдань, як для одного фільму. Кінокритик О. Вергеліс перелічує та аналізує ці завдання, як-то: ідеологічне (намагаючись «вкоренити у свідомості нового покоління глядачів нові міфи на документальній трагічній основі нашої історії»); жанрово-стильове (дійсно досягаючи в окремих моментах гармонії, послуговуючись емоційною тканиною); візуально-авторське (презентуючи «“бенефіс” маститого оператора, який просто так “картинок” не зніматиме: йому ж треба розвернутися на всю широчінь») і робить висновок, що досить хитка «архітектоніка» фільму передовсім тримається (попри думку більшості фахівців) навіть не на візуальному авторстві С. Михальчука, а на роботі фактурного й харизматичного С. Баклана, котрий «вріс у свій образ, подарував йому хвилюючу долю, справжній характер, тяжке минуле, приречене сьогодення» [3].

Слід визнати, що попри «нестрункі голоси» деяких критиків, які закликають бути толерантними до тих митців, які хоча би щось роблять (а велетенським творчим

колективом дійсно складного проєкту, з досить «тривалим пре- і постпродакшеном, масовками, кількістю локацій») зроблено чимало, принаймні для діалогу з публікою, що з інтересом дивилась такий собі український блокбастер, що виявився, на переконання О.Вергеліса, «тим самим “підсумком” щирих сподівань вітчизняних глядачів – “мрій” про кіно “наше”, але таке ж красиве й дороге, як кіно “інших”». Проте, це не нівелює важливості критики стосовно кіно, особливо вітчизняного, яке тільки ціною неймовірних зусиль, прагнучи досконалості й тим самим рухаючись уперед, «зможе пробити ідейний і технічний мур проблем, збудований нами самими» [14].

Висновки. Підбиваючи підсумки дослідження, погодимось з думкою экс-очільника Державного агентства України з питань кіно П.Ілленка, що «відсутність вітчизняних картин у міжнародному кінопроцесі породжує сумніви щодо існування країни на культурній мапі світу. Україна втрачає нагоду демонструвати себе світові через екрани кінотеатрів, залишаючи це право більш розвинутим кіноіндустріям, які можуть використати бренд “Україна” в сумнівному контексті, наприклад, зробивши її за сюжетом країною-агресором, епіцентром катастроф і небезпеки для мешканців і туристів» [15]. Висвітлюючи окремі аспекти проблеми виходу українських авторських фільмів у міжкультурний фестивальний простір, ми не ставили перед собою завдання проаналізувати результати участі вітчизняного авторського кіно в щонайбільшій участі зарубіжних форумів, а намагались довести, що воно, усупереч як економічним, так і часом організаційно-творчим негараздам, не лише розвивається, а й, набуваючи нової мистецької якості, поступово виходить за межі другорядного, стає конкурентоспроможним, затребуваним, підтвердженням чому слугують численні фестивальні відзнаки. Відповідно вітчизняні автори-режисери зі

скромних учасників нехай повільно, але перетворюються на хедлайнерів престижних міжнародних оглядів, тим самим при звичаючи світову кіноспільноту до бренду «Український кінематограф».

Список використаної літератури:

1. Барабаш К. Тягар «Племіні».
URL: <https://tyzhden.ua/Culture/116347>.
2. Богуцький Ю., Корабльова Н., Чміль Г. Нова культурна реальність як соціодинамічний процес людинотворення через ролі. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2013. 272 с.
3. Вергеліс О. Ви ж мене, очі, плакатъ навчили.
URL: <https://dt.ua/CULTURE/vi-zh-mene-ochi-plakat-navchili-.html>.
4. Горпенко В. Історична динаміка термінології сучасних екранних мистецтв (О. Довженко. Теоретичні погляди). Вісник КНУТКиТ імені І. К. Карпенка-Карого. 2015. Вип. 16. Сс. 95-105.
5. Грановська Я. Кінофестиваль як соціокультурний феномен. Культура і мистецтво: сучасний науковий вимір: III міжн. наук. конф. молодих вчених, аспірантів та магістрів, 5-6 грудня 2019 р. Київ: НАКККиМ, 2019. Сс. 119-120.
6. Десятерик Д. Нова мова і мова підмін.
URL: <https://day.kyiv.ua/uk/blog/suspilstvo/nova-mova-i-mova-pidmin>.
7. Зубавіна І. Кіноархетипіка як ядро екранного наративу. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення імені І. К. Карпенка-Карого. 2015. Вип. 16. Сс. 75-83.
8. Кокотюха А. Україна глухих.
URL: <https://detector.media/kritika/article/98363/2014-09-22-ukraina-glukhikh/>

9. Копієвська О. Трансформаційні процеси в культурі сучасної України. Київ: НАКККиМ, 2014. 296 с.
10. Корсун Л. Триумфальна хода планетою фільму «Плем'я» Мирослава Слабошпицького.
URL: <http://www.chasipodii.net/article/15436/>.
11. Новікова Л. Політичний аспект діяльності міжнародних кінофестивалів. Сучасні дослідження в галузі культури і мистецтва: зб. матеріалів V Міжн. наук.-практич. конф., 30.04.2020 р. Київ, 2020. Сс. 9799.
12. Овчарук О. Культурна дипломатія: теоретичний та прикладний аспект. Культурні та мистецькі студії ХХІ століття: науково-практичне партнерство: матеріали міжн. симпозіуму, м. Київ, 6 червня 2019 р. Київ: НАКККиМ, 2019. Сс. 67-68.
13. Підгора-Гвяздовський Я. «Плем'я», сила форми.
URL: https://zn.ua/ukr/ART/plem-ya-sila-formi-_.html.
14. Підгора-Гвяздовський Я. «Поводир», шлях до прозріння. URL: https://zn.ua/ukr/ART/povodir-shlyah-do-prozrinnya-_.html#.
15. Проект Національної стратегії розвитку кіноіндустрії України на 2015–2020 роки.
URL: http://dergkino.gov.ua/ua/news/show/619/proekt_natsionalnoyi_strategiyi_rozvitku_kinoindustriyi_ukrayini_na_20152020_roki.html.
16. Роднянський О. Три вектори. Кіно-коло. 1997. № 1. Сс. 21-22.
17. Українське кіно: євроформат. Хроніка громадських обговорень 1996-2003 років. Кіносоціологія. Київ: Альтпрес, 2003. 528 с.

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

Abstract. The article examines the films of Ukrainian directors in the context of prestigious international film festivals, their path to global distribution, international film markets and the target audience. It has been found that the feature of modern international film reviews is the actualization of the tendency of the artist's meticulous view of the world, as well as the strengthening of the authorial and directorial principle, which reflects the own life experience, character and way of world perception and worldview of the screen director in the process of creating the author's worldview model. The ability of Ukrainian cinematographers to conduct topical artistic dialogue with the world community through the comprehensive means of original films is substantiated. The proper and honorable place of Ukrainian author's films in the international festival area is determined. The process of the inclusion of domestic author's films in the international festival content is traced in order to systematically disseminate information about the cultural changes in the Ukrainian legislation regarding the support of film production and film distribution; manifestations of the characteristic artistic, aesthetic, ethical, ethno-national direction of Ukrainian cinematography, in particular, author's; demonstrations of a high level of professional training and mobility of Ukrainian cinematographers; familiarization with the screen products of representatives of various, influential on the world market, distributor companies; establishment of international financial and creative ties in the field of co-

production; development of the cinematographic industry in Ukraine. It has been established that awarding Ukrainian film artists with awards at prestigious international film festivals of the “A” category is evidence of the ability of domestic masters to manifest national priorities, highlight global and local social problems, and communicate with the international public in the universal language of cinema. It is substantiated that the success of Ukrainian films at international film forums demonstrates the competitiveness of domestic original cinema in the modern intercultural environment, and, therefore, demand on the world film market; actively and gradually influences the formation of national brands “Ukrainian cinema”, “Ukrainian author's cinema”; contributes to the creation of a sustainable positive image of Ukraine as a film country with a powerful creative and production potential on a geopolitical basis among potential business partners. It is argued that the considerable success of Ukrainian film festivals in foreign countries indicates that domestic original films are a component of intercultural cooperation, an effective tool of Ukraine's national cultural policy in the field of co-production, contributing to the creation of its image as a cinematographic country and integration into the world cultural space.

Key words: Ukrainian cinematography, director, reflection, author's cinema, film festival, intercultural environment, co-production.

References:

1. Barabash, K. Tiahar «Plemeni» [Burden of “Tribes”]. Available at: <https://tyzhden.ua/Culture/116347> [in Ukrainian].
2. Bohutskyi, Yu., Korablova, N., Chmil, H. (2013). Nova kulturna realnist yak sotsiodynamichniy protses liudynotvorennia cherez roli [The new cultural reality as a sociodynamic process of human creation through roles]. Kyiv: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy [in Ukrainian].

3. Verhelis, O. Vy zh mene, ochi, plakat navchyly [You, eyes, taught me to cry]. Available at: <https://dt.ua/CULTURE/vi-zh-mene-ochi-plakat-navchili-.html> [in Ukrainian].
4. Horpenko, V. H. (2015). Istorychna dynamika terminolohii suchasnykh ekrannykh mystetstv (O. Dovzhenko. Teoretychni pohliady) [Historical dynamics of the terminology of modern screen arts (O. Dovzhenko. Theoretical views)]. Visnyk KNUTKiT imeni I. K. Karpenka-Karoho. 16, 95-105 [in Ukrainian].
5. Hranovska, Ya. (2019). Kinofestyval yak sotsiokulturnyi fenomen [The film festival as a socio-cultural phenomenon]. Kultura i mystetstvo: suchasnyi naukovyi vymir: III mizhn. nauk. konf. molodykh vchenykh, aspirantiv ta mahistriv, 5-6 hrudnia 2019 r. Kyiv, NAKKKiM, 119-120 [in Ukrainian].
6. Desiateryk, D. Nova mova i mova pidmin [New language and replacement language]. Available at: <https://day.kyiv.ua/uk/blog/suspilstvo/nova-mova-i-mova-pidmin> [in Ukrainian].
7. Zubavina, I. (2015). Kinoarkhetypika yak yadro ekrannoho naratyvu [Film archetypes as the core of the screen narrative]. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennia imeni I. K. Karpenka-Karoho. 16, 75-83 [in Ukrainian].
8. Kokotiukha, A. Ukraina hlukhykh [Ukraine of the deaf]. Available at: <https://detector.media/kritika/article/98363/2014-09-22-ukraina-glukhikh/> [in Ukrainian].
9. Kopiiivska, O. (2014). Transformatsiini protsesy v kulturi suchasnoi Ukrainy: monohrafiia [Transformational processes in the culture of modern Ukraine]. Kyiv: NAKKKiM[in Ukrainian]
10. Korsun, L. Triumfalna khoda planetoiu filmu “Plemia” Myroslava Slaboshpytskoho [The triumphal procession through the planet of the film “Tribe” by Myroslaw Slaboshpytskyi]. Available at: <http://www.chasipodii.net/article/15436/> [in Ukrainian].

11. Novikova, L. (2020). Politychnyi aspekt diialnosti mizhnarodnykh kinofestyvaliv [The political aspect of international film festivals]. Suchasni doslidzhennia v haluzi kultury i mystetstva: zb. materialiv V Mizhn. nauk.-praktych. konf., 30.04.2020 r. Kyiv, 97-99 [in Ukrainian].
12. Ovcharuk, O. (2019). Kulturna dyplomatiia: teoretychnyi ta prykladnyi aspekt [Cultural diplomacy: theoretical and applied aspects]. Kulturni ta mystetski studii KhKhI stolittia: naukovo-praktychne partnerstvo: materialy mizhn. sympoziumu, m. Kyiv, 6 chervnia 2019 r. Kyiv: NAKKKiM, 67-68 [in Ukrainian].
13. Pidhora-Hviazdovskyi, Ya. “Plemia”, syla formy [“Tribe”, the power of form]. Available at: <https://zn.ua/ukr/ART/plemya-sila-formi-.html> [in Ukrainian].
14. Pidhora-Hviazdovskyi, Ya. “Povodyr”, shliakh do prozrinnia [“Guide”, the path to enlightenment]. Available at: <https://zn.ua/ukr/ART/povodir-shlyah-do-prozrinnya-.html#> [in Ukrainian].
15. Proekt Natsionalnoi stratehii rozvytku kinoindustrii Ukrainy na 2015–2020 roky [Project of the National Strategy for the Development of the Film Industry of Ukraine for 2015–2020]. Available at: <http://dergkino.gov.ua/ua/news/show/619/proekt-natsionalnoyi-strategiyi-rozvitku-kinoindustriyi-ukrayini-na-20152020-roki> [in Ukrainian].
16. Rodnianskyi, O. (1997). Try vektory [Three vectors]. Kino-kolo. 1, 21-22 [in Ukrainian].
17. Ukrainske kino: yevroformat. Khronika hromadskykh obhovoren 1996–2003 rokiv (2003). Kinosotsiologhiia [Ukrainian cinema: Euro format. Chronicle of public discussions 1996-2003. Film sociology]. Kyiv: Altpres [in Ukrainian].

DOI: doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.283-297

УДК 821.112.2.

Іван Вікторович БРАТУСЬ,

кандидат філологічних наук, доцент,
Київський університет імені Бориса Грінченка,

Київ, Україна,

e-mail: kulturolog@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-8747-2611

**ІМАГОЛОГІЧНІ МОТИВИ РОМАНУ
ФРАНЦА КАФКИ «ЗАМОК»
(ДО СТОРІЧЧЯ З ЧАСУ НАПИСАННЯ)**

Анотація. У статті ми аналізуємо деякі імагологічні аспекти роману Франца Кафки «Замок» у відповідності до сучасних проблем літератури та суспільства. Розглядаються питання взаємодії культурних традицій у здебільше агресивному середовищі. Приділяється увага образу чужинця, що намагається інтегруватися в суспільство, яке його відкидає. Представлені результати порівняльного аналізу як творів самого Франца Кафки, так і схожих творів Жана-Поля Сартра та Альбера Камю. порушується питання про національну ідентифікацію на прикладі єврейської складової, що була побіжним об'єктом дослідження письменника. Особлива увага приділяється жіночим образам роману «Замок», що вповні демонструють різні рівні розуміння головного героя в його прагненні інтегруватися. Показано, що статеві та вікові розбіжності мають інтегруючий та дезінтегруючий характер, але, одночасно, не є вирішальними у структурі цілісності людського сприйняття світу. Імагологічні аспекти видозмінюються й в ХХІ «цифровому світі». Актуальність дослідження зумовлена сторіччям написання роману

«Замок», який досі породжує нові й нові трактування образів. Доведено, що Франц Кафка більше ставить питань, ніж пропонує їх рішення (опціонально передбачається й відсутність «рішення»). Виконано огляд новітніх вітчизняних і зарубіжних досліджень із теми статті.

Ключові слова: Франц Кафка, література, система, сенс життя, релігія, XX століття.

Вступ. Сто років тому Франц Кафка написав один зі своїх найзагадковіших творів, що й сьогодні не втрачає популярності та актуальності. Сторіччя роману «Замок» припало на буремні часи – світ зазнає нечуваних викликів, що змінюють «систему». Людські ресурси та очікування сплелися в доволі заплутаний алгоритм, що значно відрізняється від гуманістичних позитивних очікувань. Життя та смерть, горе та радість, надія та зневіра – всі подібні «компоненти» перебувають у динамічному балансі. Франц Кафка одним із перших відчув зміни в людській парадигмі, що зараз тільки урізноманітнюються та поглиблюються. Його життєва позиція перебувала в русі, але загальна тенденція цілком точно відтворена у романах письменника. В літературних творах Франц Кафка сміливо й одночасно моторошно стверджує, що людині ніхто не здатний допомогти. Ця безнадія руйнує звичну нам модель світу, вона суперечить гуманістичним уявленням про «рівність та братерство». Але одночасно ці роздуми допомагають побачити «справжній світ». У Франца Кафки він усе ще «вдітий» у казкову образність, що полегшує сприйняття болючого відчуття «чужинства» («ви не людина з Замку, ви не з Села, ви – ніхто»). Та саме ці імалогічні мотиви становлять собою ключ до переходу в наступний рівень самосприйняття, де вже не старі, не молоді, не жінки, не чоловіки, не влада – ніхто не здатний допомогти людині у скрутній ситуації.

Сам твір пронизаний бажанням Франца Кафки дотриматись «хиткого балансу буття». Саме в цьому і допомагає і заважає одночасно статус «чужинця».

Постановка проблеми. У романі Франца Кафки «Замок» доволі значимий фактор «чужака». Можна впевнено казати, що це одна з основних ідей твору. Саме цей аспект становить собою ключем до розуміння багатьох перепетій роману.

Аналіз основних досліджень і публікацій. Кафка вже майже сто років перебуває у фокусі досліджень не лише літературознавців, але й філософів, соціологів, культурологів та інших науковців. Його життя та творчість продовжує бентежити інтелектуалів планети, кожний знаходить для себе «щось своє». Зарубіжні дослідники сьогодні приділяють увагу таким аспектам творчості Кафки, як текстуалізація істини в романі «Замок» [7] і втіленню роману в кінематографі [8]. Це лише деякі аспекти досліджень, що допомагають зрозуміти фактуру твору не лише зовнішню, але й торкнутися «внутрішніх струн» та здатності їх перенести в інші виміри (наприклад, екранізувати).

В Україні «Замок» було ретельно проаналізовано Віктором Григоровичем Притуляком [7-8]. Його зазначені дослідження присвячені складній проблемі хронотопу. Місце й час в романі «Замок» дуже умовні та тільки сприяють відповідній образності. Для Кафки більш притаманна була манера «напівсна» – О. Городиська так описує свої враження про цей стан: «Новий час, передусім ХХ ст., сповнений прикладами, особливо літературними, що здатні передати це виснаження, яке означає бути живим без відчуття впевненості в цьому. Дуже добре таке виснаження людини відображено у творах Кафки. Його «Процес» є логічно вивіреном, постійно присутнім у житті героя жахом. Прокинувшись одного ранку, Йозеф К. уже

ніколи не засне, сон із його життя зник, героя приречено. У той же час, поки у життя героя, яке ззовні мало змінилося, постійно втручається певний настирливий дискомфорт, за межами його сприйняття безжально діє логіка, яка схожа на логіку божевільного ... Саме життя героя перетворюється на необмежену відстрочку покарання. Йозеф К. майже несвідомо втягується в цю гру, не підозрюючи, що платнею за це є зникнення, бо вслід за виснаженням можлива лише одна комбінація» [3, с.8]. У романі «Замок» значення сну ще більш зростає – він і є своєрідним «сном», а головний герой «майже не спить».

Наталія Сняданко у передмові до роману «Замок» справедливо зазначає, що «марно шукати однієї наскрізної ідеї, до якої можна було б звести все написане Кафкою або хоча б один із його творів. Існування такої ідеї настільки ж ілюзорне, як існування об'єктивної реальності чи позитивістської логіки мови і мовлення, безпосереднього взаємозв'язку реальності і висловлювань про неї, неможливості виходу поза межі правдивості чи неправдивості кожного речення» [4, с.14].

Ми торкалися творчості Франца Кафки у різноманітних інтерпретаціях літературних творів. Вплив Кафки на розуміння системи та антисистеми відстежується в його органічності, його було неможливо «імітувати» іншими письменниками [1]. Але творчість Кафки належить до основних культурних досягнень ХХ ст. [2]. Виклики письменника були притаманні значній частині інтелектуалів, що намагалися «знайти себе».

Мета статті – проаналізувати основні імагологічні мотиви роману Франца Кафки «Замок».

Виклад основного матеріалу. Роман «Замок» створений рівно сто років тому. Але він не втрачає актуальності – конструкції «чужинства», нездатність приписувати особистість до вимог колективу/суспільства

тільки поглиблюються з кожним роком. Багато в чому питання позбавлення особистого простору тільки загострюється – механічно новітні технології нездатні їх вирішити. Франц Кафка створив не просто роман – це справжній лабіринт пошуку себе у вирії життя, що завжди створює більше питань, ніж відповідей.

Сама проблема імагологічних аспектів роману дозволяє розглядати широку емоційну картину суспільства. К. потрапляє у «токсичне» суспільство, що, здається, тільки й існує задля того, щоб ускладнити життя К. Для Замку необхідно створення умов для знущання з К. – потрібен колектив. Кожний член соціуму тільки поглиблює рани головного героя, занурює його у все глибшу зневіру та відчай. Складається враження, що тотальний «хейт» покликаний зламати особистість. Навіть жіночі образи (особливо Фріди) не спирають покращенню морального стану героя. Марні сподівання тільки ще більше дезорієнтують К., знищують навіть слабкі пагони надії у його свідомості.

При цьому всюди в романі відчувається феномен «влади», що централізовано та вибірково дошкуляє головному герою. Ця тиснява розгортається на тлі нульової емпатії влади.

Система породжена самими людьми – вона почасти є їх зліпком. Вчитель каже, що «між селянами й Замком не така вже й велика різниця» [4, с. 25]. Але К. не може до кінця визначити межі відчуження, оскільки споглядання оточуючого світу вводить його в оману зовнішньою впорядкованістю. Франц Кафка переносить у твір внутрішні протиріччя, що були йому особисто притаманні. Саме завдяки цьому ракурсу подорож до недосяжного Замку постійно призводить до невпинного самоаналізу. Фактично Кафка визнає, що подорож не для «дослідження Землі» – вона для вивчення «самого себе». К. стає «справжнім

мандрівником» не під час нескінченних переходів між населеними пунктами (у минулому), а у подорожі до «самого себе». Франц Кафка зрозумів, що справжні відповіді на питання буття заховані глибоко в свідомості людини. Грегор Замза зумів зрозуміти себе, лише коли опинився в кімнаті у малорухомому стані – до цього він працював торгівельним представником і багато подорожував, але людей він НЕ ЗНАВ. Він не знав ні себе, ні своїх рідних, нікого – тільки «хвороба» зуміла відкрити йому очі на «справжній світ».

Так саме К. дізнається постійно «щось нове». Франц Кафка при цьому підкреслює, що подібна нова інформація аж ніяк не здатна поменшати «рівень інородності» К. в Селі, і, тим більш, Замку.

Питання національності має подвійний характер – неможливо інколи до нього апелювати в силу його абстрактності, але інколи неможливо його ігнорувати, оскільки воно має вирішальний характер.

Поява «чужого» значно збільшує альтруїзм серед «своїх». Конфлікт із «супротивником» примушує забувати про внутрішні протиріччя. Функціонування іміджів у романі «Замок» часто може бути трактоване саме як прихований опис поневірянь єврейської діаспори. Йдеться про постійний «подвійний» статус євреїв протягом тривалого часу у багатьох європейських країнах. У романі цей статус приписується чужинству К.: «– Висновок такий, – сказав К., – що все дуже туманно й неясно, окрім перспективи мого вигнання. – Хто посмів би вигнати вас, пане землемір? – спитав староста. – Саме непрозорість усього, що передувало вашому приїзду, гарантує вам якнайбільш ввічливий прийом, але, здається, ви надто вразливі. Ніхто вас тут не тримає, але це не можна окреслити як вигнання» [4, с.101].

Імагологічні аспекти цього питання можуть концентруватися на аспекті «використання» позитивних рис єврейського народу в системах економічного та культурного розвитку європейських держав. Франца Кафку безумовно турбувало, що єврейська громада для державного апарату становила собою «засіб, а не мету». Відчувається, що подібне ставлення було не тільки образливим, але й небезпечним – при зміні парадигми системи управління єврейська діаспора могла стати об'єктом антисемітичних дійств. Між написанням роману «Замок» і першим єврейським погромом у Веймарській республіці під проводом головорізів Йозефа Геббельса 12 вересня 1931 р. у Берліні минуло менше десяти років.

Саме подвійність моралі дозволяла прорости в суспільстві паросткам зла – штурмовиків Геббельса заарештували у 1930 році. Тобто держава ніби робила кроки на стримування деструктивних сил, але нічого принципово не робила для уникнення системної кризи взаємин у суспільстві. «Вас ніхто не тримає», «ви – ніхто», «ви – менше ніж ніхто» – цілком відтворює циклічну токсичність атмосфери ставлення у Селі до землеміра. Часто суспільство все ж схилялося до агресивної обструкції, яку уособлював вчинок вчителя стосовно К. та Фріди: «А оскільки неможливо вимагати від юної дівчини, щоб вона проводила урок посеред брудної атмосфери вашого сімейного життя, ви залишитеся самі й отримаєте можливість робити все що завгодно, ніхто з порядних людей не заважатиме вам. Але це триватиме недовго, я обіцяю!» [4, с.170].

Жіночі образи в романі «Замок» не зовсім консолідовані. Звичайно, в порівнянні з романом «Процес» – там їм відводилася доволі схематична «напівфізіологічна» роль. Жінки в творчості Кафки прописані «окремими фарбами», але їх образність зливається в загальній тенденції

об'єднувати всіх у суцільний морок непорозуміння. Кафка підводить читача до думки, що людині ніхто не здатний допомогти у вирішенні «його питань» – ні жінки, ні дівчата, ні старі, ні молоді, ні селяни, ні розумні, ні дурні, ні багатії. Людина опиняється на самоті зі своїм унікальним «набором неприємностей». Цей фактор ніби протидіє усталеній традиції пошуку «світлих образів», що слугували тривалий час якщо не «дороговказами», то принаймні своєрідною відрадою для попередніх поколінь.

Жінки становили собою для митців невичерпний потенціал натхнення, тривалий час цілком «вкладалися» в образ «чарівної дами». Ці образи мали надихати чоловіків на звитяжні вчинки, перемішувалися з архетипом матері та давали надію «на краще». Але вже Моріс Метерлінк у п'єсі «Сліпі» (1890 р.) «позбавив» ці образи відповідного звучання. Хоча «юна сліпа» та «божевільна сліпа» ще носять певний відгомін надії, коли юна сліпа піднімає дитину над їх натовпом, аби побачити «хто йде». Та вже в «Чекаючи на Годо» (1949 р.) немає жодних жіночих образів, Семюель Бекет вирішив не спекулювати «марними сподіваннями».

Головний герой роману «Замок» постійно оточений жінками. Ці художні жіночі образи багато в чому втілили особистий життєвий досвід автора. Подібний автобіографічний досвід має широку палітру – це й образи трьох сестер Франца Кафки, і образи його знайомства з фізіологією статевих стосунків у публічному будинку, й обережний образ матері. Всі ці конотації злилися у дивовижну емоціональну симфонію. Та жіночі образи не мають потенціал у романі «Замок» для подолання чужинства головного героя. К. марно очікує прояснення від жінок – вони так саме задіяні в чудернацькій абсурдній системі. Більше того – їм часто відводиться роль майже рабів Замку – тільки сестра Варнави Амалия зуміла

вирватися із лещат системи (і то – почасти). Виходячи з «народної мудрості», Амалії вдається «намацати в пільмі» логіку здорового глузду.

Саме жіночий образ Амалії є чи не єдиним варіантом протидії системі. Механізм «духовного супротиву» Амалії до кінця не прописаний Францом Кафкою, здебільшого це обережність: «Я ні про що не знаю, і ніщо не примусить мене дати втягнути себе в це, навіть задля тебе, бо для тебе я багато що готова зробити, ти ж сам сказав, що ми люди доброзичливі» [4, с. 211]. Але загальна тенденція доволі сумна – жінки не допоможуть людині в цьому світі так само як не можуть допомогти діти, люди літнього віку, чоловіки і тому подібне. Франц Кафка тільки дає «намітки» ймовірного покращення становища особистості, але всі ці «зачіпки» виглядають дуже непевними аби «втримати» особистість на краю прірви відчаю.

Примітно, що суспільство не здатне згасити особистий вибір деяких найкращих представників Села. Амалію має доступ до Замку, Варнава там служить. Є й «перспективні діти» – учень четвертого класу Ганс Брунствік. Його Кафка прописує хлопчиком-правдолюбом, що бажає бути «справжньою людиною»: «Коли вчителька залишила на руці К. криваві подряпини, це так обурило Ганса, що він вирішив стати на бік шкільного прислужника. Вислизнувши зараз із сусіднього класу, немов дезертир, Ганс наражався на небезпеку суворого покарання. Напевно, спонукали його насамперед хлоп'ячі уявлення про героїство. Відповідно до цього він поводив себе страшенно серйозно» [4, с. 170].

Але переважна частина мешканців Села не здатна на подібні шляхетні вчинки. Страх і ворожнеча скували їх розум. Вважається, що в основі неприйняття К. існує «суспільна угода». Згідно неї людина суспільством маркується «незрозумілою», можливо, «потенційно

небезпечною». На основі цих «очікувань» вибудовується складна система ворожнечі, що підсвідомо постійно підживлюється з невідомих (принаймні, не очевидних) джерел. Парадоксально, що ця система своєрідного мобінгу доволі стійка та не піддається подоланню. «Нормальність» людей активізується лише примусом – «зовнішня сила» ніби повинна поставити питання «Що ти зараз робиш?». І це питання змінює соціальну поведінку індивідів у відповідності до умовних очікувань суспільства. При цьому складається гнітюче враження, що всі мешканці Села та служники Замку назавжди зав'язли в патологічній брехні та лицемірстві, а чужака використовують лише як полігон для своєї нищості.

Покарання часто нічого не вирішує, оскільки воно зациклює «злочин». Єдиним дієвим покаранням вважається суспільна ізоляція – вона покликана поступово зламати в особистості дух боротьби, привести до поразки світлих почуттів та змусити людину «страждати». Особливо «агресивність натовпу» спрямовується проти «чужинців». Франц Кафка поставив у романі «Замок» ці питання і продемонстрував, що ворожість руйнує є тільки об'єкт, але й суб'єкт протидії. При цьому вона часто немотивована та позбавлена усілякого сенсу.

Але питання «чужинства» нерозривне в романі саме з «природою влади». Ворожість не є суто «селянською рисою» – Франц Кафка підкреслює її трансцендентну природу. Село лише транслює «проміні ненависті», формалізує аспект «непотрібності людини». Імагологічні аспекти підкреслюють необов'язковість «потрібності людини», що був прийнятий імперативом гуманістичної культури. Збанкрутілий гуманізм (центральною розкриттям цього явища банкрутства є розмова у кафе Антуана Рокантена з Самоучкою у романі Ж.-П. Сартра «Нудота») не дозволяв, на думку Кафки, надійної підстави людині

відчути свою «потребність». Саме в процесі дивовижного (здебільше абсурдного і нелогічного) симбіозу Замку (влади) та Села (людини) виникає ілюзорна «потреба в комусь». Агресивність Села і байдужість (інколи ворожість) Замку викликана страхом того, що К. здатний силою інтелекту чи принаймні здорового глузду («Король-то голий!») зруйнувати хитку «тканину» самообману соціуму.

У цьому полягає ключ до розуміння імагологічної природи роману «Замок». К. зумів довести, що «влада» непотрібна – вона лише хаотичний набір стереотипів. Але шляхом примітивних маніпуляцій «влада» включає людей у повсякчасний баланс існування, що покликаний створити «реальне відчуття потрібності влади». Баланс формується комбінацією «корисних» і «шкідливих» дій – «влада» завжди при цьому «залишається у виграші». Суспільство готове прийняти будь-які рішення, нести будь-які виклики, змиритися з усіма втратами заради дотримання «ілюзії потрібності».

Висновки. Франц Кафка намагався знайти вирішення проблеми чужинства у своїх творах. Особливо гостро в його романі відстежується невідповідність особистості та соціуму. Унікальність його методи полягає у концентрації на «справжності» особистості – чим більш ти є «сам собою» тим важче тобі інтегруватися в суспільство, де всі люди «грають в одну гру».

У романі ми бачимо абсурдність ворожості, її хижацький характер. Землеміру не вдалося (в закінченій частині роману) здолати завісу непорозуміння з мешканцями села та Замку. Але одночасно роман демонструє пошуки людиною шляхів вирішення проблеми самотності в цьому світі. Саме концепція Кафки пізніше була розвинута в творчості Жана-Поля Сартра та Альбера Камю, які зуміли ще глибше розглянути це питання. Сподіваємося, що в подальших дослідженнях нам вдасться

відстежити ще деякі аспекти літературної спадщини Франца Кафки та її значення для сьогоденного суспільства. Десь роман Кафки «Замок» перегукується з напівгумористичним висловом Аристотеля: «Є лише один спосіб уникнути критики: нічого не робить, нічого не говорять і будьте ніким».

Список використаної літератури:

1. Братусь І. Протидія системи й антисистеми в повісті братів Стругацьких «Равлик на схилі». Українські культурологічні студії. 2021. №8 (1). Сс. 5-9.
2. Братусь І., Кузьменко Г. Деякі культурно-історичні аспекти самоідентифікації особистості «інтелектуалів» у творах другої половини ХХ століття. Арт-платформа. 2020. No 1. Сс. 39-68.
3. Городиська О. Сон як спосіб людського буття: спроба інтерпретації. Вісник Національного університету «Юридична академія України імені Ярослава Мудрого». Серія: Філософія, філософія права, політологія, соціологія, 2014. №1 (20). Сс. 43-53.
4. Кафка Ф. Замок. Харків: Folio, 2021. 544 с.
5. Притуляк В. Мотиви просторової межі в романах Ф. Кафки. Наукові праці Кам'янець-Подільського державного пед.університету. Філологічні науки. Вип. 5., 2001. Сс. 298-303.
6. Притуляк В. Соціально-історичний хронотоп роману Ф. Кафки «Замок». Наукові записки Луганського національного педагогічного університету. Серія «Філологічні науки». Вип. IV. Т. 2. 2003. Сс. 299-306.
7. Barbosa J. E. D. Textualization of the truth and crisis of the tradition in The castle, of Franz Kafka. Valenciana. 2019. №12(23). Pp. 93-119.
8. Munderzbakaite M. Adaptations of Literary Works: Cases of Franz Kafka. Logos-Vilnius. 2020. №102. Pp. 200-208.

Ivan V. BRATUS,

PhD in Philology, Associate Professor,

Borys Grinchenko Kyiv University,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: kulturolog@gmail.com,

ORCID: 0000-0002-8747-2611

**IMAGOLOGICAL MOTIVES OF FRANZ KAFKA'S
NOVEL "THE CASTLE"
(TO THE CENTENARY OF ITS WRITING)**

Abstract. In the article, we analyze some imagological aspects of Franz Kafka's novel "The Castle" in accordance with modern problems of literature and society. We consider the issue of the interaction of cultural traditions in a mostly aggressive environment. Attention is paid to the image of a foreigner who is trying to integrate into a society that rejects him. Here are presented the results of a comparative analysis of both the works of Franz Kafka himself and similar works of Jean-Paul Sartre and Albert Camus. The issue of national identification is raised using the example of the Jewish component, which was a passing object of the writer's research. Special attention is paid to female characters in the novel "The Castle", which fully demonstrate different levels of understanding of the main character in his desire to integrate. It is shown that gender and age differences have an integrating and disintegrating character, but, at the same time, are not decisive in the structure of the integrity of human perception of the world. The novelty of the research can be seen in the fact that imological aspects are also changing in the XXI "digital world". The relevance of the study is determined by the centenary of the writing of the novel "The Castle", which still gives rise to new and new interpretations of images. It has been proven that Franz Kafka raises more questions than offers their solutions (the absence of a "solution"

is optionally assumed). A review of the latest domestic and foreign research on the topic of the article was carried out.

The protagonist of the novel “The Castle” is constantly surrounded by women. These female artistic images in many ways embodied the author's personal life experience. Such autobiographical experience has a wide palette – these are the images of Franz Kafka's three sisters, and images of his acquaintance with the physiology of sexual relations in a brothel, and the cautious image of his mother. All these connotations merged into an amazing emotional symphony.

Key words: Franz Kafka, literature, system, meaning of life, religion.

References:

1. Bratus, I. (2021). Protydiia systemy y antysystemy v povisti brativ Struhatskykh “Ravlyk na skhyl” [Protidium of the system and anti-system in the story of the Strugatsky brothers “Ravlik on the Schyli”]. Ukrainian Culturological Studies. 8 (1), 5-9 [in Ukrainian].
2. Bratus, I., Kuzmenko, G. (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. Horodyska, O. (2014). Son yak sposib lyuds'koho buttya: sproba interpretatsiyi. [Sleep as a way of human existence: an attempt at interpretation]. Visnyk Natsional'noho universytetu “Yurydychna akademiya Ukrayiny imeni Yaroslava Mudroho”. Seriya: Filosofiya, filosofiya prava, politolohiya, sotsiolohiya. 1 (20)), 43-53. [in Ukrainian].
4. Kafka, F. (2021). Zamok [Castle]. Kharkiv: Folio [in Ukrainian].

5. Prytulyak, V. (2001). Motyvy prostorovoyi mezhi v romanakh F.Kafky [Motifs of the spatial boundary in F. Kafka's novels]. Naukovi pratsi Kam'yanets'-Podil's'koho derzhavnoho peduniversytetu. Filolohichni nauky. 5, 298-303 [in Ukrainian].
6. Prytulyak, V (2003). Sotsial'no-istorychnyy khronotop romanu F. Kafky "Zamok" [Socio-historical chronotope of F. Kafka's novel "The Castle"]. Naukovi zapysky Luhans'koho natsional'noho pedahohichnoho universytetu. Seriya "Filolohichni nauky". IV(2), 299-306 [in Ukrainian].
7. Barbosa, J. E. D. (2019). Textualization of the truth and crisis of the tradition in The castle, of Franz Kafka. Valenciana, 12(23), 93-119 [in English].
8. Munderzbakaite, M. (2020). Adaptations of Literary Works: Cases of Franz Kafka. Logos-Vilnius. (102), 200-208 [in English].

DOI: doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.298-315

УДК 821.112.2

**ВИВЧЕННЯ ЛІТЕРАТУРНИХ ТВОРІВ ПРО ВІЙНУ В
СУЧАСНИХ УКРАЇНСЬКИХ РЕАЛІЯХ (НА
ПРИКЛАДІ РОМАНУ ЕРІХА МАРІЇ РЕМАРКА «НА
ЗАХІДНОМУ ФРОНТІ БЕЗ ЗМІН»)**

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,
Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтва,
Київ, Україна,
e-mail: glnkuzmenko36@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-0613-3934

Анна Миколаївна ГУНЬКА,

Київський університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: a.hunka@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-4455-1640

Анотація. У статті проаналізований роман «На Західному фронті без змін», присвячений темі війни. В сучасних реаліях війни ця література стала надзвичайно актуальною. Розглядаються питання трансформації особистості під тиском надзвичайних випробувань. Окрема

увага надається подоланню травматичного досвіду участі в воєнних діях, переживанню феномену масової смерті. Піднімається питання людської природи, що демонструє в екстремальних обставинах чудернацькі властивості (позитивні, негативні та «нейтральні»). Продemonстровано, що викладання наведених у статті літературних творів про війну має не тільки теоретичну складову, а й практично дотична до викликів часу. Актуальність дослідження зумовлена російсько-українською війною, що становить собою критичний виклик для нашого суспільства. Виконаний огляд трьох умовних блоків творів по два твори в кожному. Особлива увага надається подоланню травматичної пам'яті та розбудові концепцій зміцнення особистості в горнилі воєнних випробувань. Надана авторська класифікація творів: «буквальна війна» – «На західному фронті без змін» («All Quiet on the Western Front») Еріх Марія Ремарк (Erich Maria Remarque), «Прощавай, зброя» («A Farewell to Arms») Ернест Хемінґуей (Ernest Miller Hemingway); «образна війна» – «Чума» («The Plague»), Альбер Камю (Albert Camus), «Володар мух» («Lord of the Flies»), Вільям Ґолдінґ (William Golding); «побіжна війна» – «Планета містера Семлера» («Mr. Sammler's Planet»), Сол Беллоу (Saul Bellow), «Принц приливів» («The Prince of Tides»), Пет Конней (Pat Conroy).

Ключові слова: війна, література, Ремарк, загублене покоління, травматичний досвід.

Вступ. Сьогодні українці переживають надзвичайні випробування. Війна стала чи то не єдиним мірилом людяності, стійкості та мужності нашого народу. Підступний ворог нищить наші міста, вбиває десятки тисяч людей, мільйони опинилися в статусі біженців. Але «дух війни» не здатний загасити в людях найкращі почуття – українські патріоти пліч о пліч стали на захист свого краю

та долають ворожу навалу. Безумовно, що літературні твори про війну, що увійшли в золотий світовий фонд, сьогодні для нас становлять особливу цінність. Завдяки літературним шедеврам ми зможемо краще зрозуміти сучасне та будувати краще майбуття. Особлива увага надається подоланню травматичної пам'яті та розбудові концепцій зміцнення особистості в горнилі воєнних випробувань. Надана авторська класифікація творів: «буквальна війна» – «На західному фронті без змін», «Прощавай, зброя»; «образна війна» – «Чума», «Володар мух»; «побіжна війна» – «Планета містера Семлера», «Принц приливів».

Постановка проблеми. Роман «На Західному фронті без змін» варто розглядати на тлі інших літературних творів, що так чи інакше пов'язані з темою війни. Ми пропонуємо за можливості розглядати одразу шість літературних творів зарубіжних письменників. Умовно вони поділяються на три групи. Кожна з груп має свій інструментарій у донесенні до читача «природи війни». Твори першої та другої групи перекладені на українську мову та знайомі здебільше широкому загалу. Твори ж третьої групи ми можемо рекомендувати здебільшого англійською мовою, вони тільки знаходять свій шлях до українського читача попри відносну «старість» (1970 та 1986 рр. відповідно).

Ми розуміємо, що огляд та аналіз такої кількості творів спричиняє певний схематизм та узагальнення. Але одночасно ми отримуємо більш-менш цілісну картину літературного відображення війни в зарубіжній літературі ХХ ст. Цей «культурний продукт» цілком може трансформуватися в педагогічну матерію (у якості спецкурсу). Частково подібні розвідки можуть цілком бути корисними для індивідуального саморозвитку, можуть прислужитися подоланню травматичного досвіду «тих, хто

пережив війну» та формуванні новітньої української воєнної літератури. Неможливо відмахнутися від світового доробку в цій царині. Та й прикро, що значні шари людських страждань назавжди поглинає пільма забуття – вони могли б послугувати яскравими прикладами для прийдешніх поколінь.

Аналіз основних досліджень і публікацій.

Сьогодні війна ще не оновила своє наукове втілення на достатньому рівні – події 2022 р. до кінця ще не увійшли до наукового доробку. Зрозуміло, що на це потрібен певний час. Але попередні дослідження живо відображають драматизм війни, її жахливий вплив на людську психіку та мутацію суспільства. Основним дослідженням травматичного досвіду ми вважаємо розвідку Анни Ассманн «Довгі тіни минулого» (Assmann A. «Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik») [1]. Саме в цій праці широко представлені аспекти взаємодії особистості з жахливими виявами трагедій ХХ ст. Саме війна нищить особисту людяність, але ці процеси відбуваються часто підсвідомо та знаходяться в загальному потоці перекодування суспільного погляду на дійсність. Ці теоретичні узагальнення бачаться вкрай важливими для повноти картини інтелектуальних пошуків в царині осмислення ролі війни в суспільній самосвідомості.

Ми також досліджували такі теми. Зокрема нами була проаналізована система самоідентифікація тих, хто належить до умовної групи «інтелектуалів» [5]. Розуміємо умовність цього поняття, але загальна тенденція доволі чітка – розум здебільшого безсилий проти жахів війни. Війна настільки жахлива та руйнівна, що раціональне, практичне, прагматичне чи просто «логічне» осмислення її впливу на особистість приречене на невдачу. Для повної картини впливи війни на особистість варто враховувати

безліч факторів, частина з яких знаходиться за межею людського розуміння. У Ремарка ми зустрічаємо саме потік роздумів «очевидця», для якого війна стала ототожнюватися з єдиним життям, оскільки вона розкрила йому справжню природу людей та його самого. І основною проблемою тут бачиться складність продовжувати жити «з такими людьми» (втрата соціалізації) та особливо неможливість жити «із самим собою» («нове Я» скалічене війною та потребує нової системи самоідентифікації). Війна розриває негативні сторони людської особистості та паралельно перекреслює гуманістичне минуле й віру у прийнятне майбутнє. Психологізм цих процесів ми дослідили на прикладі роману Сола Беллоу «Планета містера Семмлера» [4].

Мета статті – здійснено спробу розставити акценти у відображенні воєнної тематики роману «На Західному фронті без змін» в сучасних українських реаліях 2022 р.

Виклад основного матеріалу. Твір Ремарка «На західному фронті без змін» не втрачає сьогодні актуальності, хоча з часу його написання минуло майже 100 років. Особливо він «живо» виглядає під час сучасної російсько-української війни. Основні аспекти цього роману пов'язані з трансформацією свідомості під тиском надзвичайних випробувань. Інколи людям здається, що солдати «нескінченні». Це ті люди, що борються на «передньому краї», коли решта країни часто-густо продовжує жити звичайним життям. Але Ремарк красномовно натякає, що солдати можуть закінчитися. Виявляється, що воїни страждають не тільки від біологічної смерті – вони не можуть навіть поверну «живими»: «Книга ця — ані звинувачення, ані сповідь. Це тільки спроба розповісти про покоління людей, що їх занапастила війна, навіть як хто з них і не потрапив під снаряди» [3, с. 8].

У чому полягає проблема збереження цілісності особистості «після війни»? Ремарк вважає, що на війну ідуть «одні люди» а повертаються звідти – «інші». Ті, хто повернувся з війни, бачили людство геть з іншого боку, вони відчували максимальний тиск «буття» й перейшли через найбільший можливий виклик – «виклик смерті». Важливо відзначити, що смерть втратила глобальне значення для ветеранів війни – вони занадто до неї призвичаїлись. Ремарк це красномовно демонструє в фіналі твору: «Його вбито в жовтні 1918 р., в один із тих днів, коли на всьому фронті було так спокійно й тихо, що в воєнному повідомленні обмежилися тільки однією фразою: «На Західному фронті без змін». [3, с. 196]. Вбивство головного героя природно лягає в тканину твору, оскільки весь він просякнутий смертю, вбивством, розпачом та байдужістю одночасно.

Для викладання цього твору важливо зробити акцент на молодості більшості воїнів. Саме молодь «тягне» основний тягар війни. При цьому саме ця вікова група зазнає найбільшої психологічної травми – молода психіка більш вразлива, ніж дитяча (доволі адаптивна) та «доросла» (доволі стабільна, сформована, підкріплена життєвим досвідом). А молодь дезорієнтується війною, вона часто не може себе «зібрати до купи»: «Через війну ми стали ні до чого не здатні. І каже слушно. Ми вже не молодь. Ми вже не хочемо завойовувати світ. Ми втікачі. Тікаємо від самих себе. Від свого життя. Нам було по вісімнадцять років, ми тільки починали любити життя і світ, а нам довелося стріляти в них. Перший снаряд влучив у наше серце. Нас відрізано від справжньої діяльності, від прагнень, від прогресу. Ми вже не віримо в них: ми віримо у війну» [3, сс.65-66]. Війна становить для молоді універсальну відповідь на всі виклики життя.

Фактично війна замістила собою «справжнє» життя. Це особливо болючий процес для тих, «хто ще не жив». Цей

акцент цілком відповідає віковій педагогіці, оскільки враховує «специфіку адресата». Головний герой роману розкриває «механізм» осмислення свого віку у воєнній дійсності: «Я молодий, мені двадцять років, але в житті я бачив тільки відчай, смерть, жах та поєднання безглуздої легковажності з неймовірними муками. Я бачу, що хтось нацьковує народ на народ, і люди вбивають — мовчки, слухняно, по-дурному, не розуміючи, що роблять, і не відчуваючи ніякої провини. Я бачу, що найкращі уми людства винаходять зброю і слова, аби це тривало й далі, та ще й у найвигадливіших формах. І разом зі мною це бачать усі люди мого віку, тут і за кордоном, в усьому світі, зі мною це переживає все моє покоління [3, с.178]. Головний герой намагається апелювати до сталих, традиційних цінностей людського досвіду та концентрації інтелекту. Але наразі він опиняється в глухому логічному куті – ті, на кого можна було б покласти надію, ще більше сприяють розпалу війни, зосередженні на збільшенні жертв та максимальній шкоді для значної частини людства.

При цьому шкода носить трансцендентний характер – вона пронизує глобально значні маси людей. Вікова солідарність знову окреслюється в специфічну величину, що Ремарк намагається оцінити з позицій «нового досвіду». Цей «досвід» формує з «біологічного та психологічного матеріалу» принципово «нову субстанцію». Саме завдяки постійному тиску з-поміж «людей» постають «нові титани», величний «продукт» горнила випробувань. Автор не стримує свого пафосу щодо цієї нової групи людей: «Залізна молодь! Молодь! Кожному з нас не більше двадцяти. Та хіба ми молоді? Хіба ми — молодь? То було колись. Тепер ми старі люди» [3, с.22].

Чому ж Ремарк називає молодь «залізною»? подібне порівняння має чимало аналогів у описі подій першої чверті ХХ століття. Письменники намагалися створити

узагальнений образ генези «великого покоління», що «народжувалося» з карколомної трощі всього навкруги. Саме здатність вижити в критичній ситуації і зберегти подобу людяності становить собою велику цінність – цей «капітал» потім можна було б вкласти в концептуальне переосмислення людського буття. Та потенціал «залізної молоді» здебільшого редукувався ідеологічними лещатами, а зранена психіка була неспроможна позбутися найжахливішого досвіду, на який здатне людство: «Шквальний вогонь, загороджувальний вогонь, вогневі завіси, міни, гази, танки, кулемети, гранати — все це слова, слова, але вони втілюють жах усього світу» [3, с.94]. Цей травматичний досвід переніс всі почуття й думки з царини свідомого у більш глибинні пласти.

«Виклик долі» спонукає до зародження нової формації людей – такий «людський капітал» здатний змінити все навкруги. Подібна пасіонарність ветеранів відкриває для нації принципово нові можливості в якісному стрибку розвитку самосвідомості. Людина зі зброєю, людина, що вбивала, людина, що вижила у пеклі війни – це надія нації на подальше існування. Завдяки «новим якостям» особистості такі люди цілком можуть замінити собою стійкі суспільні структури – її свідомість тотожна закону. Фактично уявлення про справедливість ветеранів імплементується в культурний код нації. Саме завдяки цим надзвичайним якостям відбувається народження нових світових держав-лідерів – вони доводять свою спроможність протидіяти зовнішній агресії, відстоювати своє право на існування.

Ці «нові якості» дозволили військовим вийти на новий рівень самосвідомості – власна картина світу з особистою системою цінностей. Максимальний вогневий контакт із ворогом, «спільність долі» та постійні взаємні вбивства породили у Ремарка своєрідну концепцію

осмислення ролі людини в глобальних часових і територіальних меж: «Чийсь наказ перетворив ці тихі постаті на наших ворогів; інший наказ міг би перетворити їх на наших друзів. Якись люди, що їх ніхто з нас не знає, сіли десь за стіл і підписали угоду, і ось уже кілька років нашою найвищою метою стало те, що зазвичай усе людство вважає ганьбою і за що найтяжче карас. І хто може побачити ворогів у цих тихих мовчазних людях із дитячими обличчями й апостольськими бородами! Кожний унтер-офіцер для новобранців, кожний класний наставник для школярів набагато гірший ворог, ніж вони для нас. Проте, якби вони не були полонені, ми знову почали б стріляти в них, а вони — в нас» [3, с.133]. Фінал фрази вказує на неминучість взаємознищення в існуючих структурах державного протистояння – Ремарк залишається реалістом. Хоча інколи він дозволяє собі й жартівливу концепцію війни: «А Кроп, навпаки, – філософ. Він пропонує, щоб день оголошення війни відзначався наче всенародне свято з музикою і вхідними квитками, як ото під час бою биків. На арену повинні вийти міністри й генерали обох держав, у самих трусах, озброєні дрючками, і нехай собі б'ються. Переможе та країна, чий представник зостанеться живий. Це було б простіше й краще, ніж тепер, коли б'ються зовсім не ті, кому слід» [3, сс.35-36].

Уже в II пол. XX ст. у темі війни з'явиться глибше розкриття шару концепції вбивства на війні. Такі глибинні психологічні розвідки належать Солу Беллоу, який вивів образ ветерана Другої світової війни Артура Семмлера: «Фактично неможливо «обдурити війну»... У Сола Беллоу Артур Семмлер сам себе позиціонує у буремні роки як «не зовсім людину». Виклики світової катастрофи пробудили в головного героя майже тваринні інстинкти, пропустили його крізь жорнова граничних випробувань та здійснили в ньому колосальну трансформацію духу, що ніби втратила

актуальність із закінченням бойових дій. Ці виклики запустили в особистості незворотні процеси, що мають здебільшого деструктивний характер. При цьому подібні перевтілення спричиняють до якісного прориву у боротьбі з нацизмом – Артур Семмлер став одним із переможців над нацизмом, не дав ворожим силам завершити свої канібальські задуми. Парадокс полягає в тому, що втративши деякі елементи людяності, Семмлер власне і відстояв людяність у глобальному масштабі» [1, с.173].

Досвід «перевтілення» вдається Солу Беллоу нелегко – йому доводиться розмежовувати внутрішні психологічні та ідеологічні мотиви трансформації людини у воїна. Ця трансформація подана максимально природно – вона позбавлена бажання створити цільний образ. Навпаки, автор ніби постійно сперечається сам з собою, продирається крізь мільярди заперечень ролі людини у війні. Його висновки вистраждані – це відчувається в деяких моментах роману особливо гостро. Основною концепцією твору постає неможливість залишитись нормальним у ненормальних умовах. Війна перекреслює не тільки абстрактний гуманізм – вона незворотно нищить психіку. Залишки цієї психіки людина після війни намагається «зібрати до купи» і неодмінно зазнає невдачі. Головний герой роману перебуває у мирному Нью-Йорку і гостро відчуває свою «іншорідність» у повоєнному суспільстві, що не зазнало «жахів війни».

Початок деструктивних процесів у психіці військових відбувається поступово. При вивченні «На Західному фронті без змін» варто звернути увагу на пряму зв'язку близькості фронту й специфічного стану військових. Ремарк досліджує механізм того, як брутальні вояки перетворюються на «пустунчиків»: «Усі фронтові жахи щезають, коли фронт залишається позаду. Ми женемо їх від себе вульгарними й похмурими жартами; приміром,

як хтось помирає, ми кажемо про нього, що він задом землю рие, і в такому стилі ми говоримо про все взагалі, це рятує нас від божевілья — поки ми так усе сприймаємо, ми здатні на опір. Однак ми нічого не забуваємо! Усе, що пишуть у військових газетах про надзвичайний гумор солдатів, які, мовляв, одразу ж, тільки-но виберуться з-під шквального вогню, влаштовують собі вечірки з танцями, — все це страшенна нісенітниця. Ми жартуємо не тому, що нам притаманне почуття гумору, ні, ми вдаємося до гумору через те, що без нього ми б загинули. Та надовго нам його не вистачить, наш гумор стає щомісяця дедалі похмурішим» [3, с.99]

«Похмурий гумор» є передвісником жахливих зрушень у психіці. Сам Ремарк не досягає в цьому романі глибинного зображення «розпаду особистості» під тиском негативного впливу війни. Частково він це зробив у подальших творах. Але сама тема стала доволі обширною — вона й досі знаходить свого автора та читача.

Війна калічить і дітей, що опосередковано змушені «терпіти» подекуди скалічену психіку «ветеранів війни». Американська культура в цілому (та література зокрема) дуже відверта в цих питаннях. Інколи вони навіть важко сприймаються нашою уявою, оскільки схожі на «репортажі божевільного». Але деякі дослідники змушені визнати, що тільки максимальна відвертість здатна «очистити» свідомість — цьому й присвячений роман Пета Корнея «Принц приливів». Там війна розглядається в якості жахливого першоджерела травматичного досвіду цілої родини (яка напряду не зазнала від війни ніякої шкоди). Батько-ветеран повертається з боїв вкрай негативним. Його малі діти тішаються початком Корейської війни — туди батька знову мобілізують. Його син Люк, хоча ще й маленький хлопчик, відверто висловлює батьку своє бажання: «Luke turned toward him and with the unbearable dignity that would

be his trademark all his life said in a trembling child's voice, "I hope you die in Korea. I'm going to pray that you die» [6, p. 122].

Головний герой роману теж бажає батьку смерті – це основна його мрія, потяг його душі: «At night, secretly, in forbidden whispers, I prayed that his plane would be gunned down. My prayers bloomed like antiaircraft fire in the profound sleep of children. In dreams, I saw him coming out of the sky in flames, out of control, dying. These were not nightmares. These were the most pleasant dreams of a six-year-old boy who had suddenly realized he had been born into the house of his enemy» [6, p. 122]. Автор максимально демонструє цю думку. Це не просто мрії та сни – Том молиться про смерть тата на війні: «Since the year in Atlanta, I had prayed for God to destroy him. "Kill him. Kill him, please, Lord," I would whisper on my knees. My prayers buried him up to his neck in the marsh flats as I prayed to the moon to make the ocean surge over him, watched the crabs swarm over his face, going for his eyes. I learned to kill with my prayers, learned to hate when I should have been praising God. I had no control over how I prayed. When I turned my mind to God, the poisons streamed out of me» [6, p. 159]. Подібні переживання цілком мотивуються подальшим сюжетом роману. Безумовно, що подібні «художні знахідки» Пета Корнея здебільшого демонструють найбільш значні порушення у поведінці ветеранів війни, що виникли здебільшого через комплекс проблем.

Повертаючись до Ремарка, бачимо в його романі похмуру картину уявного майбутнього головного героя: «І я знаю: все, що тепер, поки ми на війні, потонуло в нас, немов каміння, після війни знову спливе на поверхню, ось тоді й почнеться боротьба між життям і смертю. Дні, тижні, роки, що ми їх пробули тут, на фронті, ще раз повернуться до нас, і наші вбиті товариші повстають тоді з-під землі й підуть поруч із нами; ми матимемо ясні голови, ясну мету й

підем пліч-о-пліч із нашими вбитими товаришами, несучи на собі фронтові роки, – та проти кого ми підемо, проти кого?» [3, с. 99]. Варто відзначити, що письменник не бачить перспектив позбутися досвіду війни для психіки – вона занадто сильно вплинула на свідомість.

При вивченні роману «На Західному фронті без змін» варто звернути увагу на елементи екзистенціалізму у творі. Для Ремарка вирішальним залишається «випадок»: «Чи мене вб'ють, а чи я житиму — це все залежить від випадку. В укріпленому від бомб бліндажі мене може розчавити, а в відкритому полі я можу витримати десять годин під ураганим вогнем. Кожний солдат залишається жити тільки завдяки тисячам різних випадковостей. І кожний солдат вірить у випадок та покладається на нього» [3, с. 74].

Наостанок хочемо подати певну «схему» опрацювання теми війни у своєрідній матриці історико-культурного розуміння. Перша група називається «буквальна війна». До неї належать твори авторів «На західному фронті без змін» («All Quiet on the Western Front») Еріх Марія Ремарк (Erich Maria Remarque), «Прощавай, зброя» («A Farewell to Arms») Ернест Хемінгвей (Ernest Miller Hemingway). Саме в цих творах йде опис безпосередніх бойових дій. Ця література важлива для історичного розуміння обставин війни. Вони є вершиною опису долі солдата та офіцера під час Першої світової війни.

Друга група – це «образна війна» – «Чума» («The Plague») Альбера Камю (Albert Camus), «Володар мух» («Lord of the Flies») Вільяма Голдінга (William Golding). У цих творах війна подається опосередковано – у вигляді багатих образів. Ці образи виникли у письменників під тиском обставин Другої світової війни. Символізм цих творів дозволяє побачити широку палітру деформації підсвідомості людини та дослідити механізми

саморегуляції суспільства в «режимі вбивць». Притуплення відчуття смерті в цих творах відіграє ключову роль.

Остання група це «побіжна війна» – «Планета містера Семмлера» («Mr. Sammler's Planet») Сола Беллоу (Saul Bellow), «Принц приливів» («The Prince of Tides») Пета Корнея (Pat Conroy). У цих творах війна вже подається у вигляді далекої рефлексії. Фактично в них простежується колосальна деструкція особистості «ветеранів війни», що відбуваються на межі психічного здоров'я. Але це вже окрема тема. Ремарку вдалося розкрити війну ще в межах відносного реалістичного зображення дійсності, що містить подієву канву. Але вже в групі творів «побіжної війни» дев'яносто відсотків дійства зміщено у внутрішній світ людини.

Висновки. Війна незворотно впливає на психіку, трансформує її. Ми лише коротко описали деякі аспекти роману «На Західному фронті без змін». Ці аспекти важливо врахувати при викладанні творів про війну, при популяризації тем повоєнної відбудови та психологічної реабілітації ветеранів. Образ війни сьогодні знову став актуальним в Україні, що з 2014 р. протидіє російській агресії.

Кожна деталь роману заслуговує на увагу. Образи постають у постійній динаміці, що дозволяє вихопити різноманітні тонкі видозміни психіки людини. Відчуття катастрофи, що розмиває звичний герою світ підкріплюється жахливими «фактами про війну». Зовнішня агресія чудернацьким образом у сюжеті переплетена з внутрішньою негативною трансформацією. Особлива увага надається відчуттю внутрішньої порожнечі, що спричинена війною.

Список використаної літератури:

1. Братусь І. Культурно-історичний контекст подолання травматичного минулого (на прикладі роману Сола Беллоу “Планета містера Семмлера”). Арт-платФОРМА. 2021. Вип. 1. Сс. 166-192.
2. Братусь І., Кузьменко Г. Деякі культурно-історичні аспекти самоідентифікації особистості «інтелектуалів» у творах другої половини ХХ століття. Арт-платформа. 2020. Вип. 1. Сс. 39-68.
3. Ремарк Е.-М. На Західному фронті без змін. Повернення. Три товариші: романи. Харків: Книжковий Клуб «Клуб Сімейного Дозвілля», 2014. 912 с.
4. Assmann A. Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: Verlag C.H. Beck, 2006. 320 s.
5. Bellow S. Mr. Sammler's Planet. Delhi: UniversalBookStall, 1970. 313 p.
6. Conroy P. The Prince of Tides. RosettaBooks, LLC, 2000. 576 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 Pedagogy,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: glnkuzmenko36@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-0613-3934

Anna M. GUNKA,

Borys Grinchenko Kyiv University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: a.hunka@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-4455-1640

**STUDY OF LITERARY WORKS ABOUT THE
WAR IN CONTEMPORARY UKRAINIAN REALITIES
(ON THE EXAMPLE OF ERICH MARIA REMARQUE'S
NOVEL "ALL QUIET ON THE WESTERN FRONT")**

Abstract. The article analyzes the novel "All Quiet on the Western Front", which is devoted to the theme of war. In the modern realities of war, this literature has become extremely relevant. Issues of personality transformation under the pressure of extraordinary tests are considered. Special attention is paid to overcoming the traumatic experience of participation in hostilities, experiencing the phenomenon of mass death. The question of human nature is raised, which demonstrates strange properties (positive, negative and "neutral") in extreme

circumstances. It has been demonstrated that the teaching of the literary works about the war given in the article has not only a theoretical component, but also a practical one related to the challenges of the time. The relevance of the research is determined by the Russian-Ukrainian war, which is a critical challenge for our society. A review of three conventional blocks of works, two works in each, was carried out. Special attention is paid to overcoming traumatic memory and building concepts of strengthening the personality in the crucible of military trials. Author classification of works provided: "literal war" – "All Quiet on the Western Front" Erich Maria, "A Farewell to Arms" Ernest Miller Hemingway; "figurative war" – "Plague" Albert Camus, "Lord of the Flies" William Golding William Golding; "runaway war" – "Mr. Sammler's Planet" Saul Bellow, "The Prince of Tides" Pat Conroy. Every detail of the novel deserves attention. Images appear in constant dynamics, which allows us to capture various subtle changes in the human psyche. The feeling of a catastrophe that erodes the hero's familiar world is reinforced by the terrible "facts about the war". External aggression in a strange way is intertwined with internal negative transformation in the plot. Special attention is paid to the feeling of inner emptiness caused by the war.

Key words: war, literature, Remarque, lost generation, traumatic experience.

References:

1. Bratus, I. (2021). Kul'turno-istorychnyy kontekst podolannya travmatychnoho mynuloho (na prykladi romanu Sola Bellou "Planeta mistera Semmlera") [Cultural and historical context of overcoming the traumatic past (on the example of Saul Bellow's novel "Mr. Semmler's Planet")]. Art-platFORMA. 1, 166-192 [in Ukrainian].
2. Bratus, I., Kuzmenko, G. (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. Remark, E.-M. (2014). Na Zakhidnomu fronti bez zmin. Povernennya. Try tovaryshi: romany [No changes on the Western Front. Return. Three comrades: novels]. Kharkiv: Book Club “Family Leisure Club” [in Ukrainian].

4. Assmann, A. (2006). Der lange Schatten der Vergangenheit: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: Verlag C.H. Beck [in German].

5. Bellow. S. (1970). Mr. Sammler's Planet. Delhi: UniversalBookStall [in English].

6. Conroy, P. (2000). The Prince of Tides. RosettaBooks, LLC [in English].

DOI: doi.org/10.51209/platform.2.6.2022.316-333

УДК:378.015.311-057.87:7

Наталія Валентинівна МІСЬКО,

кандидат педагогічних наук,

Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтва,

Київ, Україна,

e-mail: n.misko@kmaesm.edu.ua,

ORCID: 0000-0003-3367-2199

ФОРМУВАННЯ ЕМОЦІЙНОГО ІНТЕЛЕКТУ СТУДЕНТІВ МИСТЕЦЬКИХ СПЕЦІАЛЬНОСТЕЙ В УМОВАХ ЗМІШАНОГО НАВЧАННЯ

Анотація. Вивчення передумов формування емоційного інтелекту студентів мистецьких спеціальностей як детермінант успішної професійної діяльності в методиці змішаного навчання набуває особливого значення в умовах сьогодення. З одного боку, це обумовлено зовнішніми стресовими факторами, в яких знаходяться українські студенти. А з іншого – вмінням самостійно регулювати внутрішні механізми емоційних станів, які мають центральне значення у перебігу таких психічних процесів, як пам'ять, увага, мислення, сприймання, воля. У статті тезово проаналізовано теорії емоційного інтелекту. На базі усвідомлення складових ЕІ: самосвідомість, емпатія, вміння керувати деструктивними емоціями, створюються умови для організації психічних процесів, що фактично перетворюються на практичну діяльність. Акцентовано увагу на концепції емоційного інтелекту Д. Гоулмана, яка набула широкого розповсюдження завдяки практичним рекомендаціям на шляху до емоційної грамотності та

запропонованим превентивним заходам у «Програмі творчого вирішення конфліктів». Обрання для детального аналізу складових концепту «емоційний інтелект» дозволяє з'ясувати емоційну готовність студента до навчання через призму категорій: тривожність, оптимізм, самоефективність особистості, натхнення, та запропонувати методи оптимізації самостійної роботи студентів в умовах змішаного навчання. Виявлено, що самоусвідомлення внутрішніх емоційних процесів і вміння їх регулювати забезпечує ефективне включення в учбову діяльність, є важливою умовою творчого процесу, є детермінантою розвитку і самовдосконалення особистості студентів мистецьких спеціальностей. Звернення до системного підходу у розгляді «м'яких» навичок студентів як провідних компетентностей, які формуються протягом життя, обґрунтовано саме таким пошуком. Зазначається, що програма розвитку емоційного інтелекту реалізується у багатьох країнах світу на всіх ланках освітнього процесу як необхідний аспект у формуванні базових загальних компетентностей особистості.

Ключові слова: студенти мистецьких спеціальностей, емоційний інтелект, тривожність, оптимізм, самоефективність особистості, натхнення, самоусвідомлення, змішане навчання.

Вступ. Сучасні реалії життя в умовах пандемії та воєнного стану висувають нові вимоги до фахівців у галузі професійної освіти мистецького спрямування, що викликано необхідністю формування спеціаліста нового типу – творчого, ініціативного, здатного застосовувати знання у практичних ситуаціях, який зможе вдосконалювати професійні навички з одного боку, та використовувати інформаційні технології – з іншого. На сьогодні результативно діючим виявляється студент, який

мобільно реагує на зміни у соціумі, здатний до самостійної навчально-пізнавальної діяльності та має високий рівень емоційної компетентності, придатний до регуляції (управління своїми емоціями) та адаптації (встановлення взаємин) [6, с. 239]. Особливо це стосується студентів мистецьких спеціальностей: 026 – «Сценічне мистецтво та 025 – «Музичне мистецтво», до яких висуваються фахові вимоги – володіння сценічною витримкою, вміння перевтілюватися в художній образ під час виконання, тощо, що неможливо без вміння регулювати власні емоційні стани.

Змішане навчання набуває особливої актуальності в умовах мистецької освіти. Як одна з форм організації освітнього процесу, змішане навчання поєднує у собі привілеї традиційного, дистанційного, мобільного та електронного навчання, відкриває нові можливості в організації навчальної, творчої та дослідницької діяльності студента.

Постановка проблеми. Висвітлення основних складових концепту «емоційний інтелект» дозволить визначити засади формування основних базових загальних компетентностей у складі «м'яких» навичок студентів мистецьких спеціальностей як детермінант успішної професійної діяльності в умовах змішаного навчання.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Студіювання наукових джерел засвідчує, що проблему емоційного порушували видатні філософи Г. Гегель, Р. Декарт, І. Кант, Г. Лейбніц, Б. Спіноза та ін. Серед психологічних теорій, які заклали концептуальні основи аналізу емоцій, слід відзначити теорії В. Вундта та Ч. Дарвіна. Вагомим внеском у розвиток питань теорії емоцій стали дослідження М. Арнольда, Ф. Бардона, Д. Гоулмана, В. Джемса, Ф. Джонсона, К. Ізарда, Дж. Кампоса, К. Карвера, В. Кеннона, К. Ланге, Р. Ліпера,

Дж. Лоренса, К. Оутлі, Р. Плачика, О. Саннікової, П. Сімонова, Л. Фестінгера, М. Шайєра, П. Янга та ін.

Різні аспекти емоційного інтелекту в своїх дослідженнях розглядали вітчизняні вчені Н. Діомідова [4], Б. Додонов, В. Зарицька, Н. Коврига [11], Г. Костюк, О. Милославська [10], Е. Носенко [11]. Відмічаючи широке коло розвідок вітчизняних учених, які розглядають компоненти емоційного, слід відзначити наукову школу академіка О. Чебикіна [12]. Особливо значима науково-організаційна функція якої є не тільки створення та функціонування експериментальної лабораторії з навчальної діяльності, а й популяризація нових експериментальних майданчиків задля науково-методичної допомоги з емоційної регуляції.

У дослідженнях останніх років (2020-2021 рр.) розглядалися питання емоційного інтелекту в дискурсі життєдіяльності особистості (Є. Карпенко); психолого-педагогічних умов розвитку емоційного інтелекту у студентів ІТ-спеціальностей (М. Стасюк); виховання емоційного інтелекту учнів середнього шкільного віку (І. Васильківський); психолого-педагогічні засоби розвитку емоційного інтелекту старшокласників (С. Могиляста); аспекти психоемоційного здоров'я студентів в умовах їх навчально-професійної діяльності (А. Кічук) та ін.

Сьогодні в українському науковому середовищі відбувається перегляд усталених уявлень щодо форм дистанційного навчання, трансформація сучасних інформаційних технологій, пошук нових методів і прийомів мультимедійного навчання [7]. Такі періоди безумовно викликають інтерес науковців. Про це свідчать роботи В. Бикова, І. Дичківської, О. Коротуна [7], К. Кременя [8], В. Мирошніченко, Н. Рашевської, С. Семерікова.

Проте водночас відкритим залишається питання щодо особливостей формування «емоційної розумності»

студентів мистецьких спеціальностей у процесі навчання [11]. З огляду на це, потребує висвітлення основних складових поняття «емоційний інтелект» та розгляду засад формування емоційного інтелекту студентів мистецьких спеціальностей в умовах змішаного навчання.

Мета статті – висвітлити основні складові концепту «емоційний інтелект» та визначити засади формування емоційного інтелекту студентів мистецьких спеціальностей як детермінант успішної професійної діяльності в умовах змішаного навчання.

Виклад основного матеріалу. Питання виділення когнітивних (пізнавальних) та афективних (емоційних) процесів, їх взаємозв'язок та роль у навчанні стає особливо актуальною при розгляді їх у ракурсі компетенції індивіда, яка не є іманентною, тобто розвивається протягом життя (на відміну від рівня IQ).

Синтез термінів «емоції» та «інтелект» використовують у науковому тезаурусі понад 35 років. Термін «емоційний інтелект» одним із перших запровадив Г. Гарднер у монографії «Frames of mind» у 1983 р. [13]. Науковець висловив припущення, що існує не один єдиний тип інтелекту, який впливає певним чином на успіх життєдіяльності людини, а, скоріше, достатньо широкий спектр видів інтелекту з основними варіантами цих підвидів: вербальний, логіко-математичний, просторовий, кінестичний, музичний та емоційний види інтелекту [11, с. 24].

Подальший розвиток теорія емоційного інтелекту дістала у дослідженнях Дж. Мейера і П. Селовея, які вперше сформулювали термін та визначили емоційний інтелект як: «...спроможність регулювати власні почуття та почуття інших людей, розпізнавати їх адекватно для того, щоб спрямовувати своє мислення та діяльність...» [6, с. 181]. Науковці синтезували широке коло відкриттів суміжних

наук у схематичний комплекс – кругову модель емоційного інтелекту. У цей комплекс дослідники включили: 1) оцінку і вираз своїх емоційних явищ, невербальне сприйняття емоцій інших людей та емпатію; 2) саморегуляцію і регуляцію емоційних явищ інших людей; 3) використання емоційних явищ у гнучкому плануванні, творчому мисленні, перенесенні уваги та мотивації [6, с.182].

На вищезазначеному науковому підґрунті формуються погляди Д. Гоулмана, який запропонував новий погляд на модель емоційного інтелекту. У роботі «Емоційний інтелект» Д. Гоулман розкриває основні складники ЕІ (термін ЕІ – англійська аббревіатура позначення емоційного інтелекту) – самосвідомість, емпатія, вміння керувати деструктивними емоціями [3, с. 21].

Розвиваючи свою концепцію, Д. Гоулман виявив, що емоційна компетенція або робоча навичка визначає, якою частиною можливостей індивіда вдалося опанувати, щоб розширити вміння, необхідні для успішного виконання своєї професії. Більше того, науковцем було запропоновані практичні поради на шляху до емоційної грамотності та превентивні заходи у «Програмі творчого вирішення конфліктів».

Концепція Д. Гоулмана дуже швидко здобула визнання у науковому середовищі і була практично реалізована у програмі «Соціального й емоційного навчання» (скорочена назва SEL) у багатьох країнах світу. Вона була покликана «...допомогти дітям підняти рівень їхньої самосвідомості, навчати дітей керувати своїми емоціями й імпульсивними діями, навчаючи їх емпатії, завдяки чому отримуємо поліпшення не тільки поведінки, а й рівня навчальної успішності» [3, с. 10].

Починаючи з 1995 р., програму SEL використовують у школах та навчальних закладах Австралії, Великої

Британії, Сінгапуру, країнах Латинської Америки, Африки, США. У 2019 році в Україні був запущений пілотний проект, в якому взяли участь 25 шкіл із новітньою програмою соціального, емоційного та етичного навчання. 3 грудня 2020 р. програму пілотують у 26 українських школах із 21 області, 197 педагогів викладають SEL для 4441 учня. Пілотування відбувається в межах загальнонаціонального шкільного експерименту МОН за участі Інституту модернізації змісту освіти, Інституту проблем виховання Національної академії педагогічних наук України (наказ МОН від 18.11.2019 р. №1431) і за підтримки Громадської служби миру – GIZ Україна [2].

Останнім часом усвідомлення складності та необхідності розвитку емоційного інтелекту особистості в системі освіти стала наводити багатьох науковців на думку про те, що не потрібно розмежовувати академічне й соціально-емоційне виховання [1]. Ми погоджуємося з поглядами науковця І. Васильківського, який вважає, що: «...соціально-емоційне виховання... – це системний, цілеспрямований процес формування соціальних та емоційних компетентностей, які сприяють соціально-емоційному розвитку учнів» [1, с. 54].

Процес розвитку емоційного інтелекту студентів мистецьких спеціальностей в умовах змішаного навчання ми розглядаємо крізь призму категорій: тривожність, оптимізм, самоефективність особистості, натхнення та вміння координувати ці відчуття в залежності від зовнішніх або внутрішніх обставин.

Виходячи з факту високої лабільності нервових процесів у людей професійного мистецького спрямування, вважаємо, що поведінку студентів мистецьких спеціальностей багато в чому визначає *тривожність*. Практикуючі викладачі можуть підтвердити, що студенти, які пригнічені або роздратовані, погано сприймають нові

знання, тривожність заважає проявити усі творчі знання, вміння, навички на сцені. Більше того, тривожність позначається на академічній успішності.

Річард Алперт у II пол. XX ст. науково вивчав тривожність, що виникає перед складанням іспитів. Дослідник з'ясував, що інтенсивність тривоги, яку відчувають студенти в момент складання екзаменів, прямо пропорційно вказує на те, як (добре або погано) вони здатні з нею упоратися. Тобто, якщо хвилювання надто сильне, це заважає обробляти мозку іншу інформацію та блокує робочу пам'ять.

Здатність мозку тримати в голові необхідну інформацію для виконання завдання вчені-когнітивісти називають робочою пам'яттю, яка відіграє провідну роль у виконанні адміністративних функцій мозку. Наприклад, у мисленні, навчанні, розумінні навколишнього середовища. Або, інакше кажучи, робоча пам'ять – це все, що належить до мисленнєвих процесів: від артикулювання речень до вирішення математичних задач, запам'ятовування багатоголосної нотної партитури, тощо.

Психологи Т. Берковець та Е. Рьомер із Пенсільванського університету займались вивченням хвилювання та вивели цю тему з суто невротичної у розряд наукової.

Фізіологічно в основі тривоги лежить реакція настороженості через потенційну небезпеку. Цей процес фіксує увагу на можливій загрозі й відіграє провідну роль з точки зору виживання в процесі еволюції. Часом тривога переростає у хронічне занепокоєння, і у таких випадках допоможуть методи, запропоновані Берковцем:

- 1) самоусвідомлення – ідентифікування хвилювання на ранньому етапі, розпізнавання ознак тривожності (швидкоплинні думки та образи) та застосування методів

релаксації, коли людина помічає, що починає занепокоїтися;

2) критично поглянути на ситуацію зі сторони (когнітивне реконструювання): чи справді існує єдиний варіант розвитку подій? Чи зможе безкінечне повторювання в голові тривожних думок дійсно допомогти? Такий метод не дозволяє лімбічній системі мозку включити механізм занепокоєння [3, с.129-136].

Виходячи з того, що тривожність погано впливає на сприймання та засвоєння нових знань, слід відзначити роль *позитивної мотивації* (а саме: завзяття, впевненість у собі, ентузіазм) у навчанні [5]. Дослідження з професійної компетентності психолога Андерса Еріксона в Академії музики в Берліні показали, що досягти успіху у складних видах діяльності (спорт, музика, письменництво, шахи та ін.) можна за допомогою довгої практичної роботи та дотриманні режиму тренувань. За підрахунками вчених, число, що веде до майстерності, - 10 000 годин практики [9]. Еріксон із колегами порівняли професійних піаністів і піаністів-любителів, які почали займатися музикою приблизно в одному віці – з 5 років. Була виявлена закономірність, що піаністи-любителі не грали на фортепіано більше трьох годин на тиждень, відповідно, протягом життя до двадцяти років у них було орієнтовно 2000 годин практики. Піаністи-професіонали ж кожного наступного року грали переважно більше і більше, тому до двадцяти років виходило 10000 годин практики.

Включення позитивної мотивації як фактору оптимізації учбового процесу підкреслював академік О. Чебикін. Проведений ним експеримент серед 308 респондентів (учні, студенти, викладачі) показав, що згідно з етапами навчальної діяльності, основні позитивні емоції можна представити модель, що знаходиться у русі:

подив-цікавість > цікавість-допитливість > допитливість-захоплення [12].

Аналіз вищезазначених досліджень доводить, що важливою умовою успіху у формуванні професіонала є здатність відчувати *ентузіазм*, розв'язувати проблеми, наполегливо тренуватись, тощо. Це неможливо без розвитку емоційного інтелекту як головної здібності, що впливає на всі вміння, допомагаючи, або, навпаки, гальмуючи їх.

Звернемося до категорії «*оптимізм*» у ракурсі формування емоційного інтелекту студентів мистецьких спеціальностей. Мартін Селігман (Martin Seligman), професор Пенсильванського університету (США), досліджуючи оптимізм, провів низку цікавих експериментів, які дозволили з'ясувати ступінь впливу оптимізму на професійну діяльність. Визначивши ключові характеристики оптимізму, Селігман розробив спеціальний тест для оцінки ступеня оптимізму/песимізму. У ході дослідження 500 студентів першого курсу Пенсильванського університету (1984 р.) було доведено, що оптимізм є прогностичним чинником у навчанні.

За Селігманом, спосіб, яким ми зазвичай користуємося при описі подій, що відбуваються з нами, є стилем інтерпретації. Дослідник виявив відмінність у тому, як оптимісти та песимісти трактують події у своєму житті. Настанови песиміста призводять до відчаю, а оптимістичний настрій пробуджує надію.

Як нами вже було зазначено, емоційний інтелект розвивається протягом життя, тому оптимізм і надія – це риси, які можна розвинути. В основі цього психологічного процесу лежить здатність особистості, яку науковці називають *самоефективністю особистості*. Віра в те, що ми можемо протистояти труднощам, подолання труднощів, розвиваючи професійні знання, вміння, навички, студент

підсилює почуття самоефективності, що, у свою чергу, дозволяє краще розкрити його таланти. Цей механізм описує Альберт Бандура, науковець зі Стенфордського університету, який зазначає: «Уявлення людей про свої можливості має величезний вплив на їхні здібності... Людей, котрі мають відчуття самоефективності поразки не турбують, адже вони розглядають ситуацію з точки зору того, як з нею впоратися» [3, с. 170]. Також, А. Бандура стверджував, що формування внутрішніх процесів, що ведуть до самоефективності не закінчується в молодості, а продовжує розвиватися протягом усього життя, коли особистість здобуває нові навички, досвід і знання.

Застосування *потіку натхнення* в навчанні і роботі відоме у зарубіжній науці та практиці, зокрема, у роботах М. Чиксентміхаї, психолога Чикагського університету. Вчений описав технологію використання потоку натхнення, яка дає можливість підвищити ефективність роботи мозку. Зазначена технологія виникає там, де навички та вміння добре відпрацьовані, фізіологічно: рефлекторні дуги діють ефективніше.

Потік натхнення має певну цінність для розвитку емоційного інтелекту студентів мистецьких спеціальностей. Вона полягає у тому, що з її допомогою утворюються передумови для створення творчого розвитку особистості. Потік натхнення стимулює студента працювати на межі можливості своїх фізичних сил та можливостей щодо подальшого управління розвитком у напрямку творчості, запускаючи елементи позитивної мотивації у процес роботи. Провідною цінністю є те, що за допомогою відчуття натхнення у процесі роботи студенти становляться успішнішими, незалежно від їх розумового потенціалу. Саме це було висвітлено вченим М. Чиксентміхаї у ході експерименту серед 200 молодих художників, які щойно закінчили художню школу.

Отримана інформація доводила, що лише ті студенти, які отримували задоволення від процесу навчання, стали професійними художниками. Інші ж студенти, мотивацією для навчання яких були слава і багатство, головним чином кидали мистецьку діяльність після закінчення навчання.

У своїх дослідженнях Г. Гарднер розглядає роль процесу натхнення крізь призму розробленої ним теорії множинного інтелекту. Науковець запропонував методи оптимізації засвоєння знань на основі використання одного з 9 типів інтелекту. За думкою вченого, кожна людина має всі типи інтелекту, але ступінь використання того чи іншого виду залежить від досвіду. Тобто, чим частіше людина використовує той чи інший вид інтелекту, чим більше можливостей виникає для його розвитку, тим краще він розвивається. Згідно з теорією Г. Гарднера, існують такі види інтелекту: музичний, вербальний, кінестатичний, логіко-математичний, натуралістичний, візуальний, міжособистісний, внутрішньоособистісний та екзистенціальний види інтелекту.

Емоційний інтелект має свою специфічну функцію: не тільки регулювання власних емоцій і психологічних станів, але й проявів *емпатії*. В. Лабунська визначає емпатію як соціально-психологічну особливість особистості, що складається зі здатності емоційно реагувати й відгукуватися на переживання іншого; здатність розпізнавати емоційні стани іншого; здатність давати адекватну відповідь на переживання іншого [6, с.148].

Цікаві є підстави, які зазначає О. Милославська у своєму дослідженні, присвяченому емоційному інтелекту як складовій комунікативної компетентності студентів. Дослідниця наголошує, що: «...компоненти ЕІ “розпізнавання емоцій інших людей”, “емпатія” є проявом міжособистісного емоційного інтелекту та входять у

структуру емоційного компоненту комунікативної компетентності студентів» [10, с. 15].

Висновки. Аналіз вищезазначених досліджень свідчить, що важливою умовою успіху в процесі формування професіонала мистецького спрямування є здатність відчувати ентузіазм, вміння оптимістично налаштовуватись на навчальну діяльність, наполегливо тренуватись, розв'язувати проблеми та координувати ці відчуття в залежності від зовнішніх або внутрішніх обставин, що неможливо без розвитку емоційного інтелекту як головної здібності, яка впливає на всі вміння, допомагаючи, або, навпаки, гальмуючи їх.

Дана стаття не вичерпує всіх аспектів розглянутої проблеми. Перспективами для подальшого аналізу проблеми є: висвітлення методології виховання емоційного інтелекту студентів мистецьких спеціальностей; виявлення особливостей оптимізації емоційного виховання студентів для упровадження процесу формування «м'яких» навичок у практику.

Список використаної літератури:

1. Васильківський І. Виховання емоційного інтелекту учнів середнього шкільного віку: автореф. дис. ... на здобуття наук. ст. докт. філос. Київ, 2021. 361 с.
2. Вибрані матеріали міжнародної програми з формування м'яких навичок СЕЕ навчання. Заг. ред. Елькіна О., Масалітіної О., Фюрста Я. Харків: Дім реклами, 2019. 59 с.
3. Гоулман Д. Емоційний інтелект. Харків: Віват, 2002. 512 с.
4. Діомідова Н. Емоційний інтелект як чинник психоемоційних станів в умовах екзаменаційного стресу

студентів: автореф. дис. ... на здобуття наук. ст. ... канд. психол. наук. Харків, 2016. 20 с.

5. Іліницька Н. Особливості моделі диференційованого навчання у студентів мистецьких спеціальностей. Актуальні питання мистецької педагогіки. 2020. Вип. 11. Сс. 29-32.

6. Кириленко Т. Психологія: емоційна сфера особистості. Київ: Либідь, 2007. 256 с.

7. Коротун О. Методологічні засади змішаного навчання в умовах вищої освіти. Інформаційні технології в освіті. 2016. №3 (28). Сс.117-129.

8. Кремень В. Освіта і наука в Україні – інноваційні аспекти. Стратегія. Реалізація. Результати. Київ: Грамота, 2005. 431 с.

9. Курпатов А. Червона таблетка-2. Уся правда про успіх. Київ: Форс Україна, 2021. 352 с.

10. Милославська О. Емоційний інтелект як складова комунікативної компетентності студентів: автореф. дис. на здобуття наук. ст. ... канд. психол. наук. Харків, 2011. 22 с.

11. Носенко Е., Коврига Н. Емоційний інтелект: концептуалізація феномена, основні функції. Київ: Вища школа, 2003. 159 с.

12. Чебыкин А. Теория и методика эмоциональной регуляции учебной деятельности. Одесса: АстроПринт, 1999. 158 с.

13. Gardner H. Frames of mind: The theory of multiple intelligences. New York: Basic Books. 1983. 528 p.

Nataliia V. MISKO,

PhD in Pedagogy,

Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: n.misko@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0000-0003-3367-2199

FORMATION OF EMOTIONAL INTELLIGENCE OF STUDENTS OF ART SPECIALITIES IN CONDITIONS OF BLENDED LEARNING

Abstract. Studying the prerequisites for the formation of emotional intelligence of students of art specialties as a determinant of successful professional activity in the method of blended learning acquires particular importance in today's conditions. On the one hand, this is due to the external stress factors in which Ukrainian students are. And on the other hand – the ability to independently regulate the internal mechanisms of emotional states, which are central to the course of such mental processes as memory, attention, thinking, perception, and will. The article analyzes the theses on theories of emotional intelligence. Based on the awareness of the components of EI: empathy, self-awareness, the ability to manage destructive emotions, conditions are created for the organization of mental processes that actually turn into practical activities. Attention is focused on the concept of emotional intelligence by D. Goleman, which has become widespread due to practical recommendations on the way to emotional literacy and proposed preventive measures in the «Creative Conflict Resolution Program». The choice for a detailed analysis of the components of the concept of “emotional intelligence” allows us to find out the student's emotional readiness for learning through the prism of categories: anxiety, optimism, self-efficacy, inspiration, and to propose methods for optimizing students' independent work

in blended learning. It is revealed that self-awareness of internal emotional processes and the ability to regulate them ensures effective inclusion in educational activity, is an important condition of the creative process, is a determinant of the development and self-perfection of the personality of students of art specialties. The appeal to a systematic approach in considering the «soft» skills of students as leading competencies that are formed throughout life is justified by this search. It is noted that the program of emotional intelligence development is implemented in many countries of the world at all levels of the educational process as a necessary aspect in the formation of basic general competencies of the individual.

Key words: students of art specialties, emotional intelligence, anxiety, optimism, self-efficacy of the individual, inspiration, self-awareness, blended learning.

References:

1. Vasylykivskiy, I. (2021). Vykhovannia emotsiinoho intelektu uchniv serednoho shkilnoho viku [Education of emotional intelligence of secondary school students]. Doctoral Thesis. Kyiv [in Ukrainian].
2. Elkin, O., Masalitina, O., Fiursta, Y. (2019). Vybrani materialy mizhnarodnoi prohramy z formuvannia miakykh navychok SEE navchannia [Selected materials of the international program on the formation of soft skills of SEE training]. Kharkiv: Dim reklamy [in Ukrainian].
3. Goulman, D. (2002). Emotsiinyi intelekt [Emotional intelligence]. Kharkiv: Vivat [in Ukrainian].
4. Diomidova, N. (2002). Emotsiinyi intelekt yak chynnyk psykhoemotsiinykh staniv v umovakh ekzamenatsiinoho stresu studentiv [Emotional intelligence as a factor of psycho-emotional states in the conditions of exam stress of students]. PhD Thesis. 19.00.07. Kharkiv [in Ukrainian].

5. Ilinitska, N. (2020). Osoblyvosti modeli dyferentsiiovanoho navchannia u studentiv mystetskykh spetsialnostei. Aktualni pytannia mystetskoï pedahohiky [Features of the model of differentiated learning for students of art specialties. Current issues of art pedagogy]. 11, 29-32 [in Ukrainian].
6. Kyrylenko, T. (2007). Psykholohiia: emotsiina sfera osobystosti [Psychology: emotional sphere of personality]. Kyiv: Lybid [in Ukrainian].
7. Korotun, O. (2016). Metodolohichni zasady zmishanoho navchannia v umovakh vyshchoi osvity [Methodological principles of blended learning in higher education]. Information technologies in education. 3 (28), 117-129 [in Ukrainian].
8. Kremen, V. (2005). Osvita i nauka v Ukraini - innovatsiini aspekty. Stratehiia. Realizatsiia. Rezultaty [Education and science in Ukraine – Innovative aspects. Strategy. Implementation. Results]. Kyiv: Hramota [in Ukrainian].
9. Kurpatov, A. (2021). Chervona tabletka-2. Usia pravda pro uspikh [Red Pill 2. The whole truth about success]. Kyiv: Fors Ukraina [in Ukrainian].
10. Myloslavska, O. (2011). Emotsiinyi intelekt yak skladova komunikatyvnoi kompetentnosti studentiv [Emotional intelligence as a component of communicative competence of students]. PhD Thesis. 19.00.01. Kharkiv [in Ukrainian].
11. Nosenko, E., Kovryha, N. (2003). Emotsiinyi intelekt: kontseptualizatsiia fenomena, osnovni funktsii [Emotional intelligence: conceptualization of the phenomenon, basic functions]. Kyiv: Vyshcha shkola [in Ukrainian].
12. Chebykin, A. (1999). Teoriia i metodika emotsionalnoy reguliatsii uchebnoy deiatelnosti [Theory and methodology of emotional regulation of learning activities]. Odessa: AstriPrint [in Russian].

13. Gardner, H. (1983). Frames of mind: The theory of multiple intelligences. New York: Basic Books [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 використаних джерел оформлюється за стилем АРА. 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).

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].

Ілюстрації подаються лише в разі необхідності.

Підпис під ілюстрацією подається курсивом, розмір шрифту – 11.

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 2022 р.

Випуск 2(6)

Київ
2022

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(6)

Kyiv
2022