

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(10)

Київ 2024

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(10)

Kyiv 2024

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024>

УДК 7.01.09

АРТ-платФОРМА: альм. Київ: КМАЕЦМ, 2024. Вип. 2(10). 333 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: *Булах Т.Б.* (к. мист., доц., Київ, Україна)

Міжнародна редакційна рада

Фекете П. (генеральний директор Столичного цирку Будапешта, Угорщина); *Пілс У.* (президент Міжнародного циркового фестивалю Монте-Карло, Монако); *Джарола А.* (Президент освітнього центру циркового мистецтва, Верона, Італія); *Корнієнко В.В.* (д. культ., проф., генеральний директор Національного цирку України, Київ, Україна); *Сом-Сердюкова О.М.* (к.мист., доц., коледж Сула, Ставангер, Норвегія); *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-Ланський Університет, Ізраїль); *Свердлик З.М.* (к. іст. н., доц., Київський Національний університет культури і мистецтв, Київ, Україна); *Кузьменко Г.В.* (к. пед. н., доц., Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв, Київ, Україна); *Клиніна Т.С.* (к. іст. н., Національний авіаційний університет, Київ, 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)

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 імені А.В. Нежданової, Одеса, Україна); *Рощенко О.Г.* (д. мист., проф., Харківська державна академія культури і мистецтв, Харків, Україна); *Карась Г.В.* (д. мист., проф., Прикарпатський національний університет імені Василя Стефаника, Івано-Франківськ, Україна)

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

Журнал включено до Переліку наукових фахових видань України
(категорія «Б») зі спеціальностей:

023 – «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація»;

025 – «Музичне мистецтво»

відповідно до Наказу МОН України

від 06.06.2022 № 530 (додаток 2)

Рекомендовано до друку Вченою радою

Київської муніципальної академії

естрадного та циркового мистецтв

(протокол № 10 від 05.12.2024 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

ART-platFORMA: Alm.: [ART-platFORM: Alm.]. Kyiv: KMACPA, 2024. Vol.2(10). 333 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: *Bulakh T.B.* (PhD in Arts, As. Prof., Kyiv, Ukraine)

International Editorial Council

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

Editorial Board

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

International Advisory Board

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

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

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

Recommended for edition by the Academic Council of
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts
(Protocol N 10, 05.12.2024)

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

©KMACPA, 2024

ЗМІСТ

МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ

ШЕВЧЕНКО Л.О., БУЛАХ Т.Б. Музичне оформлення у сценічних формах відкритого простору.....	11
ЖОРНОВА О.І., ЖОРНОВА О.І. Вдивляючись в обрії мистецької освіти: на прикладі емпіричного дослідження видимості закладів вищої музичної освіти.....	27
АСТАЛОШ Г.Л. «Музичний націоналізм» в українському музикознавчому дискурсі.....	47
КМЕТЮК Т.В., ТОЛОШНЯК Н.А. Мистецька діяльність Поліського ансамблю пісні і танцю «Льонок».....	69
ЧЕН МЕНГЖАО. Ранні концепції сонатної форми у фортепіанних сонатах китайських композиторів.....	87

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

РОМАНЕНКОВА Ю.В. Сучасні тенденції в українській графіці: нове слово в мистецтві чи руйнація традицій.....	106
РЕВЕНOK Н.М., БАЛОГ А.С. Педагогічна практика майбутніх докторів мистецтва в процесі навчання у творчій аспірантурі Національної академії образотворчого мистецтва і архітектури.....	130
ЖУРАВЕЛЬ-ЗМЄЄВА Л.С. Марта Базак: особистий вимір творчості.....	146
НЕСТЕРЕНКО П.В. Міфологія в мистецтві екслібрису.....	164
СТРЕЛЬЦОВА С.В. Художній інструментарій О. Денисенка у формуванні дизайну середовища.....	186
КОПАНСЬКИЙ Т.Ю. Художньо-виразні особливості ілюстрацій Серджіо Топпі (на прикладі колоди «Primordial Tarot»).....	205

БРИЛЬОВ С.В.,	КУЗЬМІЧОВА В.С.,
КОЛЕСНИКОВ В.В. Образотворче мистецтво та дизайн в епоху діджиталізації: тренди, виклики.....	228

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РОЗВІДКИ

ШУЛЬГІНА В.Д. Презентація досягнень сучасної культурології у дискусії наукової біографії: до ювілею Світлани Шман.....	242
РОГРЕВНІАК Г.Р. [ПОГРЕБНЯК Г.П.] . The culture of the author's image in modern cinema texts [Культура авторського образу в сучасних кінотекстах].....	263
ГАРКІН П.В. Використання етнічних мотивів у корпоративній ідентичності українських брендів індустрії моди.....	287
ШАРИКОВ Д.І. Перформативні процеси в контексті сучасної художньої культури: авторський аспект сценічної режисури в балеті, театрі та цирку.....	303
ЛЕОН Т.Г. Синергетичні аспекти біомеханіки у фаховій хореографічній освіті: гармонія між і анатомо-фізичним рухом та тілесним відображенням	315
ВІД РЕДАКЦІЇ	329

CONTENT

MUSICOLOGICAL STUDIES

SHEVCHENKO L.O., BULAKH T.B. Musica in open space performing arts.....	11
ZHORNOVA O.I., ZHORNOVA O.I. Looking at the horizon of art education: on the example of the empirical study of the visibility of institutions of higher music education	27
ASTALOSH G.L. “Music nationalism” in the Ukrainian musicological discourse.....	47
KMETIUK T.V., TOLOSHNIAK N.A. Artistic activities of the polissia song and dance ensemble “Lyonok”.....	69
CHEN MENGZHAO. Early concepts of the sonata form in piano sonatas by chinese composers.....	87

VISUAL ART PRACTICES

ROMANENKOVA Yu.V. Current trends in ukrainian graphic arts: new word in art or the destruction of traditions.....	106
REVENOK N.M., BALOG A.S. Pedagogical practice of future Doctors of Arts in the process of training in the creative postgraduate program of National Academy of Fine Arts and Architecture.....	130
ZHURAVEL-ZMIEIEVA L.S. Marta Bazak: the personal dimension of creativity.....	146
NESTERENKO P.V. Mythology in ex libris art.....	164
STRELTSOVA S.V. O. Denysenko's artistic tools in shaping the design of the environment.....	186
KOPANSKYI T.YU. Artistic and Expressive Features of Sergio Toppi's Illustrations (Based on the “Primordial Tarot” Deck).....	205

BRYLOV S.V.,	KUZMICHOVA V.S.,
KOLESNYKOV V.V. Fine art and design in digitalization era: trends, challenges.....	228

CULTUROLOGICAL ESSAYS

SHULGINA V.D. Presentation of the achievements of modern cultural studies in the discussion of scientific biography: to the anniversary of Svitlana Shman.....	242
POGREBNIAK G.P. The culture of the author's image in modern cinema texts	263
GARKIN P.V. The use of ethnic motifs in the corporate identity of Ukrainian fashion industry brands.....	287
SHARYKOV D.I. Performative processes in the context of contemporary artistic culture: author's aspect of stage direction in ballet, theatre and circus.....	303
LEON T.G. Synergetic aspects of biomechanics in professional choreographic education: harmony between anatomic and physical movement and body representation.....	315
ARTICLE REQUIREMENTS.....	329

МУЗИКОЗНАВЧІ СТУДІЇ

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.11-26>

УДК 792.8:78.087.7

Людмила Олексіївна ШЕВЧЕНКО,

Народна артистка України,

Народна артистка СРСР,

Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,

e-mail: shevchenko@kmaesm.edu.ua,

ORCID: 0000-0003-1161-5951

Тетяна Борисівна БУЛАХ,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Київська муніципальна академія
естрадного та циркового мистецтв,
Київ, Україна,

e-mail: t.bulakh@kmaesm.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-6664-5288

**МУЗИЧНЕ ОФОРМЛЕННЯ У СЦЕНІЧНИХ
ФОРМАХ ВІДКРИТОГО ПРОСТОРУ**

Анотація. Стаття присвячена висвітленню специфіки музичного оформлення у сценічних формах, що проводяться на відкритому просторі, та його взаємодії з природним середовищем. Висвітлено історичні аспекти розвитку пленерних вистав, що мають багатовікову історію в європейській художній культурі, та проаналізовано сучасні тенденції їх розвитку, коли вони набувають нових форм та змісту. Акцентовано, що музика як важливий культурний феномен поступово стає невід'ємною складовою театральних постановок, замінюючи традиційні

вербальні засоби комунікації, що сприяє створенню особливого емоційного та драматичного забарвлення вистави. Музика не лише доповнює сценічну дію, але й формує унікальні «звучні форми думок», що підсилюють драматичний вплив та емоційну насиченість вистави. Розглянуто специфіку музичного оформлення у виставах, що відбуваються на відкритому просторі, де взаємодія з природним середовищем створює унікальні умови для сприйняття звукових елементів. Музика у таких постановках не тільки доповнює сценічний акт, але й активно взаємодіє з візуальними та просторовими компонентами, такими як декорації, освітлення і навіть природне середовище. Проаналізовано музичний супровід у контексті його соціального та культурного значення. Висвітлено, що музика у виставах на відкритому повітрі не лише формує естетичний контекст, але й виступає як носій соціальних і культурних цінностей, відображаючи дух епохи, соціальні ідеали та традиції. Музичний компонент укріплює культурну ідентичність та підтримує соціальну єдність, діючи як культурний код, що передає соціально значущі повідомлення. Також проаналізовано інтерактивність між музичним і театральним компонентами, що відкриває нові можливості для художньої виразності та розширює межі традиційного сприйняття театральних постановок.

Ключові слова: музичне оформлення, відкритий простір, театральне мистецтво, емоційний вплив, звуковий ландшафт.

Вступ. Вистави на відкритому повітрі, відомі з найдавніших епох, посідають важливе місце в європейській художній культурі. Незважаючи на існування спеціалізованих архітектурних споруд для проведення музично-театральних постановок, ці форми мистецтва

продовжують активно розвиватися, трансформуючись у нові формати та набуваючи сучасного змісту. Жива комунікація з природним середовищем, яку забезпечують пленерні форми мистецтва, створює для сучасного суспільства унікальні можливості, що сприяє їхній зростаючій популярності та широкому залученню аудиторії на глобальному рівні.

Відкритість сценічного простору та інтеграція природних елементів є основоположними характеристиками пленерних вистав. Відсутність архітектурних обмежень, як то стіни та дах, дозволяє сучасним режисерам досягати максимальної видовищності, використовуючи передові технології, зокрема лазерну графіку, 3D-моделювання, піротехнічні ефекти та інші технічні засоби, що підсилюють естетичний вплив музично-театрального дійства в контексті природного ландшафту.

Сучасні технологічні досягнення, інтегровані у вистави на відкритому повітрі, сприяють створенню унікального синтезу природи, мистецтва та техніки, перетворюючи ці постановки на приклади інноваційного підходу до сценічного мистецтва. При цьому суттєвим складником такого дійства лишається музичний супровід, який створює відповідні настрої у публіки, слугує певним поштовхом для превертання уваги та, зрештою, забезпечує, у сукупності з іншими видами мистецтва, емоційний фон та формування емоційного інтелекту та досвіду у реципієнта. Іноді спостерігається тенденція до надмірної присутності музичних звуків, ритмів і мелодій, що в умовах сучасних інформаційних технологій створює відчуття домінування музики в суспільному житті.

Постановка проблеми. Музика як культурний феномен усе частіше замінює вербальні засоби комунікації, надаючи їм подієвого та емоційного забарвлення, створюючи певний дизайн дійства. У цьому контексті

театральне мистецтво також зазнає впливу загальних тенденцій інформаційно-художнього розвитку суспільства, де музика поступово стає ключовим елементом драматичного процесу, привносячи унікальну емоційну складову у театральні вистави.

Проте функціонування музичного матеріалу у музично-сценічних виставах на відкритому просторі залишається недостатньо дослідженим. Музичний матеріал у таких подіях виконує значно ширші функції, ніж лише доповнення сценічного дійства. Він є ключовим компонентом, що визначає загальний естетичний і соціальний вплив театрального акту. Це викликає потребу у глибшому аналізі його ролі у створенні емоційного контексту, підтриманні культурного етосу і соціальних норм, а також в інтеграції з природним середовищем.

Таким чином, виникає необхідність всебічного дослідження функціонування музичного матеріалу у сучасних музично-сценічних виставах на відкритому просторі, для зрозуміння його значення для театрального мистецтва і його впливу на культурний і соціальний контекст.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Серед досліджень, які склали основу цієї наукової розвідки переважна кількість існує на межі сценічного та музичного мистецтва. Можна навіть сміливо стверджувати, що з позиції музикознавчого підходу спостерігається певний брак досліджень із питань функціонування музики в сценічних дійствах як таких. Так, дотично, як частину дійства на естраді, музичне оформлення розглядає Т. Самая у своїй роботі «Вокальне мистецтво естради України» [2], сценічні форми відкритого типу розглядаються у працях К. Станіславської, зокрема у контексті нашого дослідження зверталися до роботи «Мистецько-видовищні форми сучасної культури: типологія та специфіка

функціонування» [4] та до її підходів щодо взаємодії реципієнта та безпосередньо виконавця «Митець і глядач: погляд на взаємини у модусах постмодерністської видовищної культури» [5], також мистецькоутворювальний ресурс розглянуто у працях О. Кужельного [1]. Серед зарубіжних дослідників можна навести працю А.І. Cohen «Music in performance arts: Film, theatre and dance» [6], де висвітлено музичне мистецтво як художній об'єкт у крос-аналізі сценічних мистецтв, а також працю «Soundtrack for reality? How to use music effectively in non-fictional media formats» авторства J.Albrecht [5].

Виходячи з цього, **метою** нашого дослідження стало висвітлення специфіки музики та безпосередньо музичного оформлення в сценічних формах у відкритому просторі.

Виклад основного матеріалу. Перш за все, необхідно зазначити, що термін «музичне оформлення» не повно відображає всю глибину залучення музики до процесу створення театральної вистави та її ролі в драматургії сценічного розвитку. Проте, цей термін все ж використовується у театральній практиці, що пов'язано з історичними та специфічними особливостями взаємодії музичного матеріалу та драматургії. Містерія, дійство, видовищна постановка чи театральна вистава – всі ці форми завжди включали музику як рівноправний і необхідний елемент, а іноді, як у випадку з оперою, і як найважливішу складову самого подієвого явища. Ступінь залучення музики до театральної вистави може варіюватися, але музика завжди виконує ключові функції у створенні художньої події. Від давньогрецької драми до сучасних вуличних вистав будь-яке видовищне дійство вимагає певного, нехай і мінімального, звукового чи музичного оформлення.

У різні історичні епохи музично-сценічні вистави на відкритому просторі зазнавали трансформацій,

збагачуючись новими жанрами та переосмислюючи вже існуючі форми. Одним із найстійкіших жанрів у цій категорії виступають масові вуличні ходи з музичним супроводом та елементами театралізації, що мали місце як у Західній, так і в Східній Європі. Ці ходи охоплювали язичницькі та християнські обрядові процесії, народні карнавали, а також державні церемонії.

З розквітом придворного мистецтва в Європі (XV-XVIII ст.) великою популярністю користувалися придворні церемонії на відкритому просторі, які акцентували статус елітних соціальних груп. Починаючи з XIX ст., а особливо у XX ст., спостерігається тенденція до адаптації традиційних музично-сценічних жанрів, таких як опери, балети та ораторії, до формату музично-сценічних вистав на відкритому просторі.

Одночасно виникають нові формати цих вистав, що відповідають сучасним культурним і соціальним запитам. Музичне мистецтво в таких виставах відіграє важливу роль не лише в забезпеченні естетичного задоволення, а й у відображенні духу епохи та культурного етосу. Музика стає носієм соціальних ідеалів, цінностей і настроїв, що характерні для певного періоду. Вона служить засобом вираження колективної ідентичності, соціальної єдності та культурної спадщини, а також є важливим інструментом для формування та трансляції соціальних норм і традицій. Таким чином, музично-сценічні вистави на відкритому просторі стають не лише формою розваги, але й важливим соціально-культурним явищем, що відображає і зберігає дух часу.

Згідно з працями ряду вчених, серед яких штудії К. Станіславської [4; 5], низки інших, ці вистави можна розділити на три основні категорії залежно від їх походження, ландшафтно-архітектурного середовища,

стилістики, соціокультурних функцій і структурних особливостей.

По-перше, це народні вистави і дійства, які спочатку були створені для виконання під відкритим небом. Сюди належать обрядові ходи, карнавали та містерії, що мають глибоке коріння у культурних традиціях і ритуалах різних народів.

По-друге, це вистави, які спочатку не призначалися для відкритого простору, але були ситуативно перенесені з театрів і концертних залів на відкритий простір. Це включає опери, ораторії, балети, музично-драматичні вистави та рок-концерти, які адаптуються до нових умов середовища, змінюючи своє сприйняття і функцію в новому контексті.

По-третє, є професійні музично-драматичні вистави або концерти академічної та сучасної музики і хореографії, спеціально розроблені для виконання на відкритому просторі. Сюди відносимо такі формати, як «музика на воді», світлово-звукові феєрії, хорові вечори, хепенінги та різноманітні форми імерсивного театру. Ці вистави, створені з урахуванням специфічних умов відкритого простору, використовують новітні технології та художні концепції для досягнення максимального враження на аудиторію.

Ці категорії підкреслюють широкий спектр функцій і форм, які музично-сценічні події можуть приймати на відкритому просторі, від традиційних обрядів до інноваційних сучасних форматів, що відображають розвиток соціокультурних практик і змінюють уявлення про мистецтво на відкритому просторі [4, сс. 150-155].

Вистава завжди є синергетичним дійством, яке поєднує численні інформаційні потоки найрізноманітнішого характеру, включаючи навіть шум глядацької зали. У цьому контексті кожен компонент театрального дійства, від режисури та акторської гри до

звукового супроводу та освітлення, взаємодіє та створює комплексний естетичний досвід. Музика, як один з ключових елементів цього процесу, інтегрується у загальну структуру вистави, формуючи унікальні «звучні форми думок» [6], які підсилюють драматичний вплив та емоційну насиченість постановки, що є важливими для цілісного сприйняття театрального дійства.

Музика, або звук у ширшому сенсі, завжди є невід'ємною частиною художнього дійства, виступаючи повноправним партнером у будь-якому видовищі. У контексті музично-сценічних вистав на відкритому просторі звук набуває особливої значущості, граючи іноді майже провідну роль у формуванні загального естетичного досвіду та драматургічної напруги.

Вистави на відкритому просторі завдяки своїй специфічній природі створюють особливі умови для інтеграції звукових компонентів. Вони не тільки доповнюють сценічний акт, але й взаємодіють із візуальними та просторовими елементами, такими як декорації, освітлення, і навіть природне середовище. У таких виставах звук формує важливу частину сприйняття вистави, підсилюючи атмосферу й емоційний вплив через взаємодію з навколишнім середовищем і аудиторією.

Важливість звуку у цьому контексті полягає в його здатності не лише підтримувати драматургію, але й створювати нові сенсорні враження, які неможливо відтворити в закритих театральних приміщеннях [7]. Звукові компоненти, включаючи музику, стають частиною відкритого середовища, яке підкреслює унікальність кожної вистави, підсилює її естетичний ефект та вплив на глядачів.

Звукова інтеграція у виставах на відкритому просторі представляє собою складний і багатогранний процес, який включає в себе не лише використання музичних елементів, але й взаємодію звукових композицій

з природним середовищем та архітектурними особливостями простору. Музичний дизайн у таких контекстах може мати значний вплив на загальний естетичний і емоційний досвід глядачів, оскільки він інтегрується з навколишнім середовищем, створюючи унікальні аудіовізуальні композиції.

У великих фестивалях та культурних заходах, що проходять на відкритих майданчиках, музика та звукові ефекти використовуються для підсилення атмосферних елементів простору. Наприклад, у рамках таких заходів музичні виступи можуть адаптуватися до природних акустичних характеристик території, таких як рельєф або рослинність, що дозволяє створювати звукові пейзажі, які гармонійно поєднуються з навколишнім середовищем.

Вистави на відкритих просторах часто використовують звукові ефекти, що взаємодіють із природними елементами, такими як вітер, дощ або природний ландшафт. Ці ефекти не тільки доповнюють музику, але й підсилюють її вплив на сприйняття глядачами. Наприклад, природний шум може служити як фон для музичних композицій, створюючи додаткову текстуру і глибину в аудіальному просторі.

Музичний дизайн у таких виставах часто включає використання інноваційних технологій для інтеграції музики та звуку з архітектурними особливостями. Відкриті майданчики можуть включати різноманітні елементи, такі як звукові інсталяції або світлові ефекти, що взаємодіють із музикою, створюючи комплексний і багатошаровий досвід для глядачів.

За логікою формування єдиного образу музика стає компонентом й сценічного дійства й певного просторового сприйняття, яке у свою чергу забезпечує набуття емоційного та соціального інтелекту у всій синергії присутніх – тих, хто дійсно вслуховується, та у тих, хто

просто рухається повз дійство або чує відгомін музичного матеріалу. Йдеться про те, що Музика як аудіальний компонент активно взаємодіє з просторовими характеристиками, формуючи комплексний сенсорний досвід. У цьому контексті концепція акустичного ландшафту набуває впливового значення. Акустичний ландшафт включає в себе всі звукові елементи, що формують аудіальне сприйняття простору, і є інтегральною частиною просторового дизайну, впливаючи на когнітивні та емоційні реакції спостерігачів. Варто наголосити, що при створенні музичної складової сценічного дійства у відкритому просторі, слід звертати увагу саме на просторовий контекст акустичного ландшафту.

Просторовий контекст визначає акустичний характер середовища, в якому відбувається сценічне дійство й має свої специфічні складові, а смає йдеться про екологічний акустичний дизайн та архітектурну акустика. Зазначені складові постають як фізичні характеристики простору, через свої матеріальні складові, такі як форма, об'єм та матеріали, впливаючи на розповсюдження звуку. Важливими аспектами є реверберація, ефект фонового шуму, просторове ехо, які формують унікальний звуковий контекст дійства.

Крім того, вистави на відкритих просторах часто мають соціально-культурне значення, оскільки можуть відображати та зберігати дух часу і культурні традиції. Музика в таких контекстах служить не тільки естетичним елементом, але й важливим компонентом культурного вираження, що підсилює значення театрального акту і створює зв'язок між мистецтвом і глядачем.

Звукова інтеграція у відкритому просторі є важливим аспектом сценічного мистецтва, який дозволяє створювати нові рівні взаємодії між музикою, простором і глядачами. Вона підкреслює, як музичні та звукові

елементи можуть бути адаптовані до природних і архітектурних умов, формуючи унікальні аудіовізуальні композиції, що збагачують культурні та естетичні переживання. Йдеться про те, що Музика як компонент просторового сприйняття має важливе значення для формування когнітивних та емоційних процесів, які визначають наше розуміння і взаємодію з простором. Дослідження в галузі когнітивної акустики виявляють, що звукові сигнали активно обробляються мозком і суттєво впливають на наше сприйняття просторових характеристик. Взаємодія між звуком і простором формує унікальні емоційні та когнітивні реакції, що створюють особливий досвід просторового відчуття.

Музика активує емоційні резонансні механізми, які впливають на наше сприйняття простору, надаючи йому специфічне емоційне забарвлення. Вона здатна трансформувати наші емоційні стани і сприйняття просторових обсягів, що, в свою чергу, модифікує наше соціальне та емоційне сприйняття навколишнього середовища. Звук, що інтегрований у просторовий дизайн, може створювати різні емоційні контексти, які формують наш соціальний і культурний досвід.

Важливим аспектом є те, що музика як частина просторового сприйняття сприяє розвитку соціального емоційного інтелекту. Вона впливає на нашу здатність розпізнавати та інтерпретувати емоції, які виникають у результаті взаємодії з навколишнім простором. Музичний компонент допомагає в створенні емоційних зв'язків і спільних переживань, що сприяє глибшому розумінню соціальних контекстів і взаємовідносин.

Сукупність гармонічних структур, дисонансів і звукових ефектів впливає на соціальні та емоційні реакції, що, в свою чергу, формує наше сприйняття простору і взаємодії з ним. Інтеграція музики у просторовий дизайн

дозволяє не тільки модифікувати емоційне забарвлення простору, але й впливати на соціальні відносини через створення спільних емоційних контекстів.

Таким чином, музика як компонент просторового сприйняття є потужним інструментом для формування соціального та емоційного інтелекту. Вона впливає на когнітивні і емоційні процеси, які визначають наше розуміння простору, сприяючи розвитку більш глибоких і складних соціальних і культурних відносин. Інтеграція музики в просторовий дизайн відкриває нові можливості для розуміння і формування соціального і емоційного досвіду.

Висновки. Аналіз функціонування музичного матеріалу у музично-сценічних виставах на відкритому просторі розкриває його критичну роль як невід'ємної частини театральнo-художнього акту. Музика в таких постановках не лише доповнює сценічну виставу, а й визначає його естетичний і соціальний вплив. Музичний матеріал є ключовим чинником у створенні емоційного контексту й атмосфери вистави. Він формує настроєвий тон, який допомагає глядачам краще переживати та усвідомлювати сценічні події, підкреслюючи або контрастуючи з драматургічним розвитком. Музика створює звуковий ландшафт, що взаємодіє з візуальними та драматургічними аспектами, забезпечуючи цілісність художнього висловлювання. Музичні елементи у виставах на відкритому просторі служать як носії соціальних і культурних значень. Вони відображають і підтримують дух епохи, соціальні ідеали, цінності і традиції. Музика в цьому контексті укріплює культурну ідентичність та соціальну єдність, діючи як культурний код, що передає соціально значущі повідомлення і зміцнює соціальні зв'язки. Музично-сценічні вистави на відкритому просторі також характеризуються високим рівнем інтерактивності між

музичним і театральним компонентами. Музика, інтегрована в сценічний простір, взаємодіє з природним середовищем, створюючи нові можливості для художньої виразності. Ця інтеграція дозволяє досліджувати нові форми художньої комунікації і розширює межі традиційного сценічного сприйняття.

Отже, дослідження функціонування музичного матеріалу у музично-сценічних виставах на відкритому просторі дозволяє глибше зрозуміти його вплив на театральну-художній акт. Естетичні, культурні та соціальні виміри музики підкреслюють її роль у формуванні та збереженні культурного контексту, а також у підтримці соціальних норм і традицій. Водночас це тільки окреслює зазначену проблематику з позиції визначення основних векторів подальших поглиблених наукових розвідок.

Список використаної літератури:

1. Кужельний О. Основи режисури театралізованих видовищ і свят. Київ: НАКККіМ, 2012. 140 с.
2. Погребняк Г. Музична культура екранної режисури. Арт-платформа. 2023. Т.8 (2). Сс.12-33.
3. Самая Т. Вокальне мистецтво естради України: монографія. Київ: Четверта хвиля, 2019. 152 с.
4. Станіславська К. Мистецько-видовищні форми сучасної культури: типологія та специфіка функціонування. Київ: НАКККіМ, 2016. 352 с.
5. Станіславська К. Митець і глядач: погляд на взаємини у модусах постмодерністської видовищної культури. Науковий вісник Київського національного університету театру, кіно і телебачення ім. І. К. Карпенка-Карого. 2013. Вип. 13. Сс. 180-189.
6. Albrecht J. Soundtrack for reality? How to use music effectively in non-fictional media formats. URL: <https://sal0.li/Ced445A>.

7. Cohen A. J. Music in performance arts: Film, theatre and dance. URL: <https://sal0.li/84Cab38>.

Lyudmyla O. SHEVCHENKO,

People's Artist of Ukraine, People's Artist of USSR,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,

e-mail: shevchenko@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0000-0003-1161-5951

Tetiana B. BULAKH,

PhD in Arts, Associate Professor,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,

e-mail: t.bulakh@kmaecm.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-6664-528

MUSICA IN OPEN SPACE PERFORMING ARTS

Abstract. The article is dedicated to highlighting the specifics of music in open space performing arts and its interaction with the natural environment. The historical aspects of the development of openspace performances, which have a centuries-old history in European artistic culture, are examined, and modern trends in their evolution are analyzed as they acquire new forms and meanings. It is emphasized that musica, as an important cultural phenomenon, is gradually becoming an integral part of theatrical productions, replacing traditional verbal means of communication, contributing to the creation of a distinct emotional and dramatic tone for the performance. Music not only complements the stage action but also forms unique “audible forms of thought” that enhance the dramatic impact and emotional richness of the performance. The specifics of music in outdoor performances, where interaction with the

natural environment creates unique conditions for perceiving sound elements, are discussed. In such performances, music not only enhances the stage action but also actively interacts with visual and spatial components such as set design, lighting, and even the natural environment. The music is analyzed in the context of its social and cultural significance. It is noted that music in open-air performances not only shapes the aesthetic context but also serves as a carrier of social and cultural values, reflecting the spirit of the era, social ideals, and traditions. The musical component strengthens cultural identity and fosters social unity, acting as a cultural code that conveys socially significant messages. The article also analyzes the interactivity between the music and theatrical components, which opens up new possibilities for artistic expression and expands the boundaries of traditional stage perception.

Key words: music, open space, theatrical art, emotional impact, soundscape.

References:

1. Kuzhel'nyi, O. (2012). *Osnovy rezhysury teatralizovanykh vydovyshch i sviat* [Fundamentals of theatrical production of spectacles and celebrations]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
2. Pohrebniak, H. (2023). *Muzychna kultura ekrannoi rezhysury* [Musical culture of screen directing]. *Art-Platforma*. 8(2), 12-33 [in Ukrainian].
3. Samaya, T. (2019). *Vokalne mystetstvo estrady Ukrayiny* [Vocal art of Ukrainian pop music]. Kyiv: Chetverta khvyliia [in Ukrainian].
4. Stanislavska, K. (2016). *Mystetsko-vydovyshchni formy suchasnoyi kultury: typolohiya ta spetsyfika funktsionuvannya* [Artistic and spectacular forms of contemporary culture: typology and specifics of functioning]. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

5. Stanislavska, K. (2013). Mytets i hlyadach: pohlyad na vzayemny u modusakh postmodernistskoyi vydovyshchnoyi kultury [Artist and viewer: a view on relationships in the modes of postmodern spectacle culture]. Naukovyi visnyk Kyivskoho natsionalnoho universytetu teatru, kino i telebachennya im. I. K. Karpenka-Karoho. 13, 180-189 [in Ukrainian].
6. Albrecht, J. (2021). Soundtrack for reality? How to use music effectively in non-fictional media formats. Available at: <https://salo.li/D8EcE38> [in English].
7. Cohen, A. J. (2015). Music in performance arts: Film, theatre and dance. Available at: <https://salo.li/Aa84Acc> [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.27-46>

УДК: 7.06: 378-001

Олена Іллівна ЖОРНОВА,

доктор педагогічних наук, професор,

Київська муніципальна академія музики ім. Р.М. Глієра,

Київ, Україна,

e-mail: acadmonex@gmail.com,

ORCID: 0000-0001-6141-9786

Ольга Іллівна ЖОРНОВА,

доктор педагогічних наук, професор,

Київська муніципальна академія музики ім. Р.М. Глієра,

Київ, Україна,

e-mail: zhornova@ukr.net,

ORCID: 0000-0002-004-6590

ВДИВЛЯЮЧИСЬ В ОБРІІ МИСТЕЦЬКОЇ ОСВІТИ: НА ПРИКЛАДІ ЕМПІРИЧНОГО ДОСЛІДЖЕННЯ ВИДИМОСТІ ЗАКЛАДІВ ВИЩОЇ МУЗИЧНОЇ ОСВІТИ

Анотація. Стаття присвячена вивченню видимості закладів вищої музичної освіти. Виклик видимості виникає внаслідок втрати ними титульного маркера водночас із посиленням процесу інституційної деконцентрації вищої музичної освіти. Очевидним проявом видимості є місце в ієрархії ЗВО. Наразі одним із найпривабливіших, уживаніших, перспективніших методів їхньої ієрархізації є освітні рейтинги. У цій статті представлено результати пілотного дослідження, які висвітлюють, по-перше, як часто освітня діяльність закладів вищої музичної освіти є об'єктом рейтингування, по-друге, яке місце вони посідають в ієрархії закладів вищої освіти за його результатами.

Генеральну сукупність дослідження становить уся множина закладів вищої музичної освіти. Емпіричною базою є результати Консолідованого рейтингу з 2014 по 2024 рр.

Види видимості встановлено на підставі поєднання особливостей стану та характеру рейтингованості закладів вищої музичної освіти. З'ясовано, що найбільш розповсюдженою є перманентна перехідна видимість; найменш поширений вид – ситуативна перехідна видимість. Такі результати дозволяють лише зі стриманим оптимізмом говорити про перспективи доведення своєї спроможності посідати перші місця в ієрархії закладів вищої освіти.

Оскільки місце в ієрархії слугує орієнтиром для звіряння ефективності обраних закладом освіти способів реалізації стратегії розвитку, а, можливо, й оцінкою самої стратегії, її правильності чи хибності, то проведене дослідження є важливою інформацією для самого закладу вищої музичної освіти, оскільки йому необхідно запобігти формуванню толерантного ставлення до наявного стану видимості. Подальші дослідження варто розгорнути в напрямку підтвердження чи спростування встановлених особливостей видимості закладів вищої музичної освіти на засадах інших релевантних даних.

Ключові слова: вища музична освіта, освітні рейтинги, стан та характер рейтингованості, видимість закладів вищої музичної освіти.

Вступ. З того часу, як Україна доєдналась до Болонського процесу, процес реформування вітчизняної вищої освіти аж ніяк не на периферії уваги і науковців, і освітян, і громадських діячів, і урядовців. Кращим підтвердженням цього є значний масив як теоретичних досліджень, так і практичних кейсів, різноманітних полісі-пейпа та освітньої аналітики, напрацьованих ними за понад

десятиріччя задля осмислення нової освітньої: так, приблизна кількість результатів за ключовими словами «дослідження Болонський процес в Україні» в пошуковій системі «Google» становить 53400 (0,28 с).

Для вітчизняної вищої музичної освіти (далі – ВМО) одним із знакових наслідків реформування стало зникнення консерваторій із освітньої реальності. Мова про те, що заклади вищої музичної освіти (далі – ЗВМО), для яких підготовка високопрофесійних музикантів є пріоритетним напрямом освітньої діяльності. Відповідно до ст. 28 ЗУ «Про вищу освіту» [1] втратили титульний маркер своєї належності до ВМО. До того ж, ця втрата поєдналося з набуттям т.зв. не-музичними закладами вищої освіти можливості запроваджувати освітні програми за спеціальністю 025 «Музичне мистецтво» (далі – ОП 025), що зумовило інституційну деконцентрацію ВМО.

Постановка проблеми. Саме втрата титульного маркеру та інституційна деконцентрація стали джерелом нового виклику для ЗВМО — вберегти свою видимість серед майже трьох десятків згаданих вище ЗВО [2], багато з яких мають більш потужну інфраструктуру, вагоміші здобутки в міжнародній співпраці, але, насамперед, успішний досвід диверсифікації класичної чи/та педагогічної освіти, зокрема в напрямі запровадження ОП 025. Звісно, видимість – це метафорична характеристика того, наскільки досягнення ЗВО є «помітними», такими, що відрізняють надані ним освітні послуги від освітніх послуг, наданих іншими ЗВО. Цілком очевидним проявом видимості, звісно, з виключно позитивною конотацією, є місце в ієрархії ЗВО, визначене на підставі позиції в освітніх рейтингах.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. З часу виникнення освітніх рейтингів їхні переваги і недоліки неодноразово поставали предметом наукових досліджень. У

дискусіях щодо методології рейтингування університетів [11], співставленнях національних та світових систем рейтингування університетів [19], обговореннях впливу рейтингів як інтерналізованого інструменту для порівняння досягнень університетів [18], вивченні ефектів від запровадження національних ініціатив у сфері вищої освіти, якими передбачено цільові політичні заходи та інвестиції для підвищення конкурентоспроможності університетів [21] не важко помітити, що освітні рейтинги є частиною як академічного дискурсу, так і політичного. Зусилля їх розробників задля того, аби якість освіти різних ЗВО стала прямо порівнюваною, зміщуються в бік пошуку аргументів для доведення конкурентоспроможності деяких з них на світовому ринку освітніх послуг [4; 8], обіг коштів на якому є дуже значним [5].

Варто наголосити на тому, що застосування глобальних, національних рейтингів неминуче призводить до втрати специфічних особливостей, притаманних певній галузі пізнання чи об'єкту оцінювання [3]. Для галузевих, зокрема й музичних, закладів освіти, суттєвими запобіжниками щодо широкого застосування освітніх рейтингів, до того ж, постають ще такі, як їхня непристосованість до враховування особливостей реалізації ОП 025, зокрема перебігу навчального процесу [7; 23], а також нераціональна періодичність, існування негласної ідеології ренкерів по відношенню до академічних досягнень [14].

Не зважаючи на низку серйозних претензій до широкого запровадження рейтингування університетів, наразі освітні рейтинги є одним із найпривабливіших, найуживаніших, перспективніших методів ієрархізації ЗВО. Більше того, стверджується, що для України невідкладним завданням є створення національного рейтингу ЗВО, оскільки це позитивно позначиться на вмотивованості ЗВО

працювати над досягненням «конкурентоспроможної освітньої якості» [10].

Зважаючи на відсутність національного університетського рейтингу, спроба запровадити який в 2011-2013 рр. виявилася невдалою [12], видимість ЗВМО доречно встановлювати за Консолідованим рейтингом ЗВО (далі – КР), щорічним продуктом інформаційного освітнього ресурсу «Освіта.ua» [15]. Цей рейтинг має п'ятнадцятирічну історію і на цей час є одним з найпопулярніших публічних вітчизняних освітніх рейтингів (за даними «Освіта.ua» КР переглянули з часу його публікації в червні 2023 р. до червня 2024 р. 62 800 разів (<https://salo.li/393373f>).

Об'єктом рейтингування в КР постає ефективність освітньої діяльності ЗВО за певними індикаторами, а результатом – їх впорядкований список, побудований за спаданням ефективності їх освітньої діяльності. Зауважимо, що об'єктивність, сталість, інші характеристики індикаторів КР виходять за рамки цього дослідження. Для вивчення видимості ЗВМО результати КР є емпіричними даними про ієрархію ЗВО та місце певного ЗВМО в ній.

Мета статті – представити результати пілотного дослідження, присвяченого вивченню видимості ЗВМО. Для цього необхідно показати, по-перше, як часто освітня діяльність ЗВМО є об'єктом рейтингування, та, по-друге, яке місце ЗВМО в ієрархії ЗВО за його наслідками.

Генеральну сукупність дослідження становить вся множина ЗВМО (N=7). Критерієм їхньої однорідності слугує перевага ОП 025 серед усіх інших, запроваджених ними, ОП [6].

Емпіричною базою цього дослідження є результати КР. Емпіричні дані дослідження – рейтингові позиції ЗВМО з 2014 по 2024 рр. Невключення до емпіричних даних

результатів КР до 2014 р. обумовлено їхньою відсутністю у відкритому доступі.

Провідний метод – аналіз емпіричних даних та інтерпретація отриманих результатів.

У цьому дослідженні оперуємо наведеними нижче термінами.

Рейтингований заклад – заклад, який посідає певну рейтингову позицію (далі – РП) в КР; відповідно, позарейтингований – відсутній у ньому.

Рейтингованість – поняття на позначення спроможності закладу освіти бути рейтингованим. Оперуючи поняттям «рейтингованість ЗВМО», маємо на увазі не сам ЗВМО, а порівнювану з іншими закладами ефективність його освітньої діяльності. Остання описана через: стан рейтингованості, який унаочнює без/перервність рейтингованості ЗВМО; характер рейтингованості, який маркує місце ЗВМО в ієрархії ЗВО завдяки високим РП, під якими в межах цього дослідження будемо розуміти першу половину результатів КР.

Результати проведеного пілотного дослідження щодо видимості ЗВМО в цій статті викладено в такій логіці: спочатку описано стан та характер рейтингованості кожного ЗВМО, потім охарактеризовано наявні види видимості.

Виклад основного матеріалу. Стан рейтингованості ЗВМО представлено на рис. 1. Як бачимо, ЛНМА, НМАУ, ОНМА, ХНУМ є щорічно рейтингованими, тоді як інші ЗВМО – лише час від часу. Так, КМAM з’являється в КР в 2017, 2019, 2021 та 2022 рр.; ДАМ – лише раз у 2017 р.; ЛДАКМ, рейтингована два роки поспіль (у 2014 та 2015 рр.), надалі відсутня в КР.

АРТ-платФОРМА. 2024. Вип. 2(10)

ЗВМО/КР	2014	2015	2016	2017	2018	2019	2020	2021	2022	2023	2024
ДАМ				✓							
КМАУ				✓		✓		✓	✓		
ЛНМА	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
ЛДАКМ	✓	✓									
НМАУ	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
ОНМА	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓
ХНУМ	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓	✓

Рис. 1. Освітня діяльність ЗВМО як об'єкт рейтингування

Умовні позначення: ✓ - об'єкт рейтингування.

Джерело: укладено авторами на підставі «Консолідований рейтинг», 2014-2024 рр.

Виявлені особливості станів рейтингованості позначені нами як перманентна видимість і ситуативна видимість. Перманентна видимість засвідчує наскрізну спроможність ЗВМО демонструвати таку освітню діяльність, що порівнювана з освітньою діяльністю інших ЗВО, а от ситуативна унаочнює те, що їхня освітня діяльність не підлягає вимірюванню за прийнятими індикаторами, внаслідок чого такий ЗВМО стає, по суті, невидимим.

На нашу думку, було б небережно стверджувати, що ситуативна видимість постає через ігнорування ЗВМО питань, пов'язаних із потраплянням у КР. Більш ймовірним видається міркування щодо існування інакших чинників ситуативної видимості. Так, той факт, що ЛДАКМ із 2016 р. стає нерейтингованим, цілком ймовірно, може бути пояснений наслідками її тимчасового переміщення [9]. Наразі з'ясовано, що релокація закладів освіти негативно позначається на їх розвитку, призводячи, зокрема, й до втрати набутої раніше спроможності бути рейтингованим [13; 16; 17]. А от факт одноразового рейтингування ДАМ, лише у 2017 р., потребує окремого вивчення факторів, які сприяють переважному перебуванню в позарейтингованому стані, так само, як і факторів, які

заважають ДАМ набути спроможності досягати стану перманентної рейтингованості.

Окремої уваги заслуговує ситуативний стан рейтингованості КМАМ. За досліджуваний період Академія чотири рази виявила свою спроможність демонструвати порівнювану з іншими ЗВО ефективність освітньої діяльності. Кидається в очі, що цей період порівнюваності має певні часові рамки: так, за шість років, з 2017 по 2022 рр., КМАМ рейтингована чотири рази (в 2017, 2019, 2021 та 2022 рр.). Якщо виходити з того, що до КР не потрапляють ті ЗВО, які не здійснюють підготовку бакалаврів і магістрів; відсутні хоча б в одному з таких рейтингів, як «ТОП-200 Україна», «Scopus» і «Бал НМТ на контракт»; перебувають у стані реорганізації чи ліквідації [15], то, цілком ймовірно, що лише відсутність у зазначених рейтингах стає час від часу перешкодою для КМАМ.

Отже, за результатами аналізу стану рейтингованості встановлено, що ЗВМО властива і перманентна, і ситуативна видимість. Перша засвідчує усталену спроможність більшості ЗВМО (понад 57%) постійно знаходитися в ієрархії ЗВО, тоді як друга (майже 43%) – випадкове виборювання місця в ній – неспроможність утримати набуті досягнення щодо того, аби щорічно демонструвати порівнювану з іншими ЗВО освітню діяльність.

Задля вивчення характеру рейтингованості ЗВМО було проведено коригування результатів КР, а саме:

- по-перше, у випадку однакових рейтингових балів у різних ЗВО (т.зв. «подвійні» РП, на кшталт «121-122») здійснено оптимізацію РП ЗВМО шляхом приписування йому меншого рейтингового балу;
- по-друге, оскільки кількість рейтингованих ЗВО не є постійною величиною, то в разі їх непарного числа першу половину результатів КР визначено через округлення до

найближчої основної одиниці зі зменшенням. На рис. 2, аби увиразнити попадання ЗВМО в першу половину рейтингу, червоною лінію позначено її границю – країні РП цієї першої половини результатів КР.

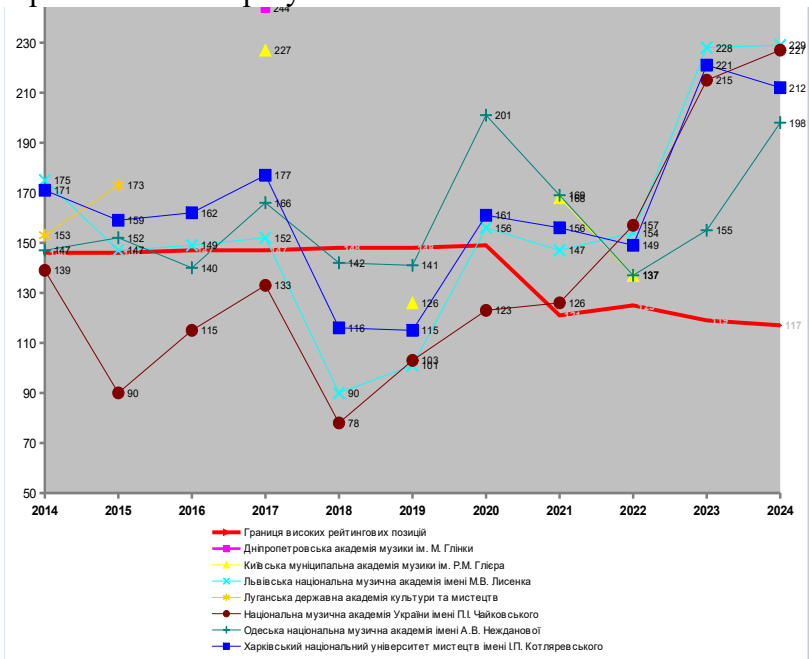


Рис. 2. ЗВМО в результатах консолідованого рейтингу 2014-2024 рр.

Як бачимо, НМАУ частіше за інші ЗВМО здобувала високі РП. Впродовж 7 років – з 2014 по 2020 рр.; ЛНМА і ХНМУ – два роки поспіль, відповідно в 2018 та 2019 рр., а ОНМА – тричі: в 2016, 2019 та 2019 рр. Звертає увагу той факт, що ОНМА в 2014 р. і ЛНМА в 2015 р. гранично наближені до першої половини результатів КР: їхні РП мають порогове значення – 147. КМАМ тільки раз, у 2019 р., доводить свою спроможність здобувати високі РП, тоді як ЛДАКМ і ДАМ – жодного. Помітно, що жодний

ЗВМО не посідав щорічно лише високі РП. Більше того, з 2021 р. РП всіх ЗВМО – в другій половині результатів КР.

Одразу постають питання: чому саме в 2019 р. одразу п'ять ЗВМО потрапляють в першу половину результатів КР; чому за останні три роки РП НМАУ і ОНМА зазнають виключно негативної динаміки?

Звісно, ці питання потребують окремої розвідки, завданням якої стане вивчення факторів переміщення ЗВМО в ієрархії ЗВО за результатами КР. При цьому, ми усвідомлюємо, що «фактор 2019 р.» має обмежений вплив на ефективність освітньої діяльності ЗВМО, оскільки він не спрацьовує для ДАМ і ЛДАКМ, що не тільки не мають високих РП в 2019 р., а загалом є позарейтингованими; «фактор 2022-2024 рр.» не спрацьовує для ХНУМ і ЛНМА, які демонструють, хай і не надто виразну, проте позитивну динаміку в ієрархії ЗВО.

Описаний характер рейтингованості утворює підґрунтя для поділу виявлених особливостей спроможності посідати високі РП на повну, обмежену і перехідну видимість. Так, якщо ЗВМО щорічно посідає високі рейтингові позиції, говоримо про його повну видимість; відповідно, якщо низькі – про обмежену; в разі неусталеного характеру рейтингованості, тобто потрапляння то в першу, то в другу половину результатів КР, говоримо про перехідну видимість. Отже, аналіз характеру рейтингованості показує, що повна видимість не притаманна жодному ЗВМО; обмежену видимість демонструють ДАМ і ЛДАКМ, а інші ЗВМО – перехідну.

Види видимості встановлено на підставі поєднання особливостей стану та характеру рейтингованості. Якщо за належну для кожного ЗВО видимість вважати перманентну повну видимість, що засвідчує його щорічне місце в першій половині ієрархії ЗВО, то маємо констатувати, що жодний ЗВМО не може похвалитися такими здобутками. Найбільш

розповсюджена серед ЗВМО перманентна перехідна видимість; вона виявлена у чотирьох ЗВМО (ЛНМА, НМАУ, ОНМА, ХНУМ); для двох (ДАМ, ЛДАКМ) притаманна ситуативна обмежена видимість; найменш поширений вид, ситуативна перехідна, відстежена лише у КМАМ.

Якщо на основі отриманих результатів вибудувати умовну ієрархію ЗВМО за їх видимістю, то, найменш видимим буде ДАМ, що лише одного разу рейтингований, з низькими РП. ЛДАКМ відрізняється від неї лише тим, що є рейтинговою не раз, а двічі; вона посідає передостанню сходинку в ієрархії. Над ними – КМАМ, який найбільш видимий із ЗВМО, які з'являються в КР ситуативно. Ці три ЗВМО утворюють другу або нижню частину ієрархії. Ієрархізація чотирьох інших ЗВМО потребує їх упорядкування, з визначенням, насамперед, найбільш видимий. Ним є НМАУ, який має найбільшу кількість високих РП; на другій сходинці — ОНМА, на третій та четвертій – ХНУМ і ЛНМА.

Звісно, завданням наведеної ієрархії ЗВМО за їх видимістю жодною мірою не є висновки щодо рівня їх освітньої діяльності. Проте, така ієрархія унаочнює спроможність кожного з них забезпечувати порівнюваність її ефективності. Поясненням із високим рівнем ймовірності може бути наступне:

- неспроможність ЗВМО щорічно демонструвати порівнювану з іншими ЗВО освітню діяльність комплементарна неспроможності хоча б час від часу посідати місце в першій половині ієрархії ЗВО;
- доведення своєї спроможності хоча б іноді демонструвати порівнювану з іншими ЗВО освітню діяльність є настільки ресурсовитратними зусиллями для ЗВМО, що про високі РП не йдеться.

Можливості збільшити видимість не однакові для різних ЗВМО, але в цілому вони центровані зусиллями, або потрапити в ієрархію за результатами КР 2025 та не вибувати з неї, або підтвердити невинуватість попередніх досягнень та засвідчити свій потенціал щодо їх покращення.

Аналіз емпіричних даних показує усталену тенденцію розташування ЗВМО аж ніяк не на перших місцях в ієрархії ЗВО. Проте, вони і не в такому становищі, аби говорити про кризу їхньої видимості. Так, одним із аргументів може бути той факт, що кількість поданих цього року заяв до ЗВМО на ОП 025 набагато більше, ніж до інших ЗВО (дані ЄДБО, <https://salo.li/99d94D9>).

Висновки. Дослідження видимості ЗВМО засновано на вивченні особливостей очевидного прояву їхньої помітності серед інших ЗВО, а саме спроможності бути рейтингованими КР – одним із найбільш популярних освітніх рейтингів в Україні. Чим частіше ЗВМО є рейтингованим та чим менше абсолютне число його рейтингової позиції, тим більша його видимість. Види видимості ЗВМО, визначені через стан і характер їхньої рейтингованості, дозволяють лише зі стриманим оптимізмом говорити про їхні перспективи щодо просування вгору в ієрархії ЗВО. В узагальненому вигляді – це плани щодо того, як наступного року подолати неспроможність демонструвати порівнювану з іншими ЗВО освітню діяльність або/і відновити спроможність посідати місце в першій половині ієрархії ЗВО.

Цілеспрямовані зусилля ЗВМО щодо їхньої видимості мають набути статусу одного з ключових питань щодо зміцнення їхнього лідерства в сфері ВМО. Вектори таких зусиль доцільно спрямувати на те, аби запобігти формуванню толерантності до наявного стану видимості.

Звісно, описана видимість має серйозний недолік, оскільки простір КР – штучно сформована множина ЗВО,

яка не відображає всю сукупність зусиль ЗВМО. Але цим дослідженням варто послуговуватися як додатковою інформацією для того, аби запобігти ураженню процедури моніторингу якості освіти суб'єктивними чинниками оцінювання ефективності освітньої діяльності.

Особливо наголосимо на важливості цієї інформації для самого ЗВМО, зусилля якого й постають об'єктом рейтингування: місце в ієрархії може слугувати орієнтиром для звіряння ефективності обраних способів реалізації стратегії розвитку, а, можливо, й оцінкою самої стратегії, її правильності чи хибності. Такі висновки дотичні до низки досліджень, в яких порушено питання щодо переосмислення фундаментальної концепції ВМО та ролі ЗВМО у локальному та глобальному контекстах [20].

Подальші розвідки щодо видимості ЗВМО варто розгорнути в напрямі підтвердження чи спростування встановлених особливостей стану та характеру рейтингованості на засадах інших релевантних даних.

Список використаної літератури:

1. Закон України «Про вищу освіту» (Закон № 1556-VII). URL: <https://salo.li/1B0D80c>.
2. ЗВО (ВНЗ) і коледжі, де можна отримати дану спеціальність. URL: <https://salo.li/7B939dc>.
3. Жорнова О. Міжнародні індекси і рейтинги – для вітчизняної психології: до постановки проблеми. Проблеми політичної психології та її роль у становленні громадянина Української держави. 2013. Вип. 14. Сс. 281-288.
4. Жорнова О., Жорнова О. Вітчизняна вища освіта, QUO VADIS? Вища освіта України, 2012. № 3 (додаток 2), т. 1. Тематичний випуск «Європейська інтеграція вищої освіти України у контексті Болонського процесу». Сс. 120-123.

5. Жорнова О., Жорнова О. Дискурс модернізації освіти: чи впізнана освітня реальність? Вища школа. 2012. № 1. Сс. 32-42.
6. Жорнова О., Жорнова О. Музичні заклади вищої освіти на вітчизняному просторі вищої освіти: до постановки питання про емпіричне дослідження інституційного лідерства і конкурентоспроможності. Сценічне та музичне мистецтво: циркові та естрадні жанри. Науково-методичний аспект: Матер. XIII Міжнар. наук.-практ. конф. (17-18 квітня 2024 р.). Київ: КМАЕЦМ, 2024. Сс. 74-76.
7. Жорнова О., Жорнова О. Науково-дослідна практика у мистецьких закладах вищої освіти: від ad libitum до інсайту. Вища школа. 2019. № 8. Сс. 7-19.
8. Жорнова О., Жорнова О. Talent management у вітчизняному ВНЗ: вибір оптимального шляху розвитку. Вища школа. 2013. № 7. Сс. 50-58.
9. Луганська державна академія культури та мистецтв відновила заняття у Києві. URL: <https://salo.li/A63B660/>
10. Луговий В., Слюсаренко О., Таланова Ж. Від акредитації до рейтингу (функціонування vs розвиток). Університети і лідерство. 2018. Вип. 6. Сс. 3-20.
11. Луговий В., Слюсаренко О., Таланова Ж. Методологія рейтингових методологій: проблема побудови правильних університетських рейтингів. Університети і лідерство. 2023. № 16. Сс. 90-108.
12. Луговий В., Слюсаренко О., Таланова Ж. Світовий досвід для створення національного рейтингу закладів вищої освіти. Педагогіка і психологія. Вісник НАПН України. 2018. Вип. 2. Сс. 5-23.
13. Луканська А. Виші у війні: втрати і здобутий досвід Релокація як виклик. Голос України. 13 квітня 2023 р.
14. Поплавський М. Рейтинг університету як інструмент оцінювання якості освіти. Український інформаційний

простір. 2021. Вип. 2(8). Сс. 16-38.

15. Рейтинги, що використовувалися при складанні консолідованого рейтингу вишів України

URL: <https://salo.li/345D20e/>.

16. Релокація навчальних закладів: як прижитися на новому місці. URL: <https://salo.li/d9f5ACA>

17. У МОН розповіли, як виживають виші-переселенці
URL: <https://salo.li/F6D913B>.

18. Bellantuono L., Monaco A., Amoroso N., Aquaro V., Bardoscia M., Loiotile A.D., Lombardi A., Tangaro S., Bellotti R. Territorial bias in university rankings: a complex network approach. *Sci Rep.* 12, 4995.

19. Çakır M.P., Acartürk C., Alaşehir O., Çilingir C. A comparative analysis of global and national university ranking systems. *Scientometrics.* 2015. V. 103. Pp. 813-848.

20. Gaunt H., Duffy C., Coric A., González Delgado I.R., Messas L., Pryimenko O., Sveidahl H. Musicians as “Makers in Society”: A Conceptual Foundation for Contemporary Professional Higher Music Education. *Front Psychol.* 2021.

21. Guo C., Hao X., Wu J., Tizhen Hu T. The effect of national higher education initiatives on university rankings. *Humanit Soc Sci Commun.* 2023.

URL: <https://salo.li/f46C216>.

22. Zhornova O., Zhornova O. Visibility of institutions of higher music education, Mendeley Data, 2024. V1.

URL: <https://salo.li/Eb5bD90>.

23. Zhornova O., Zhornova O., Vasyliuk O., Kryvosheia T., Humeniuk V. Graduated thesis as a challenge for master's students: the case of R. Glier Kyiv municipal academy of music. *Ad Alta.* 2021. Vol. 11. Iss. 02 (11/02). Pp. 223-227.

Olena I. ZHORNOVA,

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Glier Kyiv Municipal Academy,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: acadmonex@gmail.com,
ORCID: 0000-0001-6141-9786

Olha I. ZHORNOVA,

Doctor of Pedagogical Sciences, Professor,
Glier Kyiv Municipal Academy,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: zhornova@ukr.net,
ORCID: 0000-0002-004-6590

**LOOKING AT THE HORIZON OF ART
EDUCATION: ON THE EXAMPLE OF THE
EMPIRICAL STUDY OF THE VISIBILITY OF
INSTITUTIONS OF HIGHER MUSIC EDUCATION**

Abstract. The article is dedicated to the study of the visibility of institutions of higher music education. The problem of visibility arises as a result of their loss of the title marker simultaneously with the strengthening of the process of institutional deconcentration of higher music education. A clear manifestation of visibility is a place in the hierarchy of institutions of higher music education. Currently, one of the most attractive, used, promising methods of their hierarchy is educational ratings.

This article is presented the results of a pilot study, which highlight, firstly, how often the educational activities of institutions of higher music education are the object of rating and, secondly, what place they occupy in the hierarchy of institutions of higher education according to the results of the rating. The general population of the study consists of the entire

set of institutions of higher music education in Ukraine. The empirical basis is the results of the Consolidated rating from 2014 to 2024.

The types of visibility are established on the basis of a combination of the features of the state and the character of the rating of institutions of higher music education. It was found that the most widespread is permanent transient visibility; the least common type is situational transient visibility. Such results allow us to talk only with restrained optimism about the prospects for proving our ability to occupy the first places in the hierarchy of institutions of higher education.

The place in the hierarchy is a reference point for comparing the effectiveness of the methods of implementation of the development strategy chosen by the institutions of higher education, perhaps also an assessment of the strategy itself, its correctness or falsity, then the conducted research is important information for the institution of higher music education itself, since it needs to prevent the formation of a tolerant attitude to the existing state visibility.

Further research should be developed in the direction of confirming or refuting the established features of the visibility of institutions of higher music education on the basis of other relevant data.

Key words: higher music education, educational ratings, state and character of the rating, visibility of institutions of higher music education.

References:

1. Закон України “Pro vyshchu osvitu” (Zakon № 1556-VII) [Law of Ukraine “On Higher Education”]. Available at: <https://salo.li/1B0D80c> [in Ukrainian].
2. ZVO (VNZ) i koledzhi, de mozna otrymaty danu spetsialnist [Universities and colleges where you can get this specialty]. Available at: <https://salo.li/7B939dc> [in Ukrainian].

3. Zhornova, O. (2013). Mizhnarodni indeksy i reitynhy – dlia vitchyznianoї psykholohii: do postanovky problemy [International indices and ratings for the national psychology: problem statement]. Problemy politychnoi psykholohii ta yii rol u stanovlenni hromadianyna Ukrainскоi derzhavy. 14, 281-288 [in Ukrainian].
4. Zhornova, O., Zhornova, O. (2012). Vitchyzniana vyshcha osvita, QUO VADIS? [Domestic higher education, QUO VADIS?]. Vyshcha osvita Ukrainy. 3 (dodatok 2), 1. Tematychnyi vypusk «Yevropeiska intehratsiia vyshchoi osvity Ukrainy u konteksti Bolonskoho protsesu», 120-123 [in Ukrainian].
5. Zhornova, O., Zhornova, O. (2012). Dyskurs modernizatsii osvity: chy vpiznana osvitnia realnist? [The discourse of educational modernization: is educational reality recognized?]. Vyshcha shkola. 1, 32-42 [in Ukrainian].
6. Zhornova O., Zhornova O. (2024). Muzychni zaklady vyshchoi osvity na vitchyznianomu prostori vyshchoi osvity: do postanovky pytannia pro empyrychne doslidzhennia instytutsiinoho liderstva i konkurentospromozhnosti [Music institutions of higher education in the domestic space of higher education: to the issue of empirical research of institutional leadership and competitiveness]. Stsenichne ta muzychne mystetstvo: tsyrkovi ta estradni zhanry. Naukovo-metodychnyi aspekt: Mater. XIII Mizhnar. nauk.-prakt. Konf. (17-18 kvitnia 2024 roku). Kyiv: KMAETsM, 74-76 [in Ukrainian].
7. Zhornova, O., Zhornova, O.(2019). Naukovo-doslidna praktyka u mystetskykh zakladakh vyshchoi osvity: vid ad libitum do shnsaitu [Research practice at art universities: from ad libitum to insite]. Vyshcha shkola. 8, 7-19 [in Ukrainian].
8. Zhornova, O., Zhornova, O. (2013). Talent management u vitchyznianomu VNZ: vybir optymalnogo shliakhu rozvytku [Talent management in domestic universities: choosing the optimal development path]. Vyshcha shkola. 7, 50-58 [in

Ukrainian].

9. Luhanska derzhavna akademiia kultury ta mystetstv vidnovyla zaniattia u Kyievi [Luhansk State Academy of Culture and Arts resumed classes in Kyiv]. Available at: <https://salو.li/A63B660/> [in Ukrainian].

10. Luhovyi, V., Sliusarenko, O., Talanova, Zh. (2018). Vid akredytatsii do reitynhu (funktsionuvannia vs rozvytok) [From accreditation to ranking (functioning vs development)]. Mizhnar. nauk. zhurn. "Universytety i liderstvo", 6, 3-20 [in Ukrainian].

11. Lugovyi, V., Sliusarenko, O., Talanova, Zh. (2023). Metodolohiia reitynhovykh metodolohii: problema pobudovy pravylnykh universytetskykh reitynhiv [The Methodology of Rating Methodologies: The Problem of Constructing Correct University Ratings]. Mizhnarodnyi naukovyi zhurnal "Universytety i liderstvo". 16, 90-108 [in Ukrainian].

12. Lugovij, V., Sliusarenko, O. Talanova, Zh. (2018). Svitovij dosvid dlya stvorennia nacionalnogo rejtingu zakladiv vishoyi osviti [World experience for creating a national ranking of institutions of higher education]. Pedagogika i psihologiya. Visnik NAPN Ukraini, 2, 5-23 [in Ukrainian].

13. Lukanska A. Vyshi u viini: vtraty i zdobutyi dosvid Relokatsiia yak vyklyk [Universities are at War: Lessons Learned and Lost Relocation as a Challenge]. Holos Ukrainy. 13 kvitnia 2023 r. [in Ukrainian].

14. Poplavskiy. M. (2021). Reitynh universytetu yak instrument otsiniuvannia yakosti osvity [University ranking as an education quality assessment tool]. Ukrainskyi informatsiinyi prostir. 8, 16-38 [in Ukrainian].

15. Reitynh, shcho vykorystovuvalysia pry skladanni konsolidovanoho reitynhu vyshiv ukrainy [Ratings used to compile the consolidated ranking of ukrainian universities]. Available at: <https://salو.li/345D20e/> [in Ukrainian].

16. Relokatsiia navchalnykh zakladiv: yak pryzhytysia na

novomu mistsi Relocation of educational institutions: how to settle in a new place. Available at: <https://salo.li/d9f5ACA> [in Ukrainian].

17. U MON rozpovily, yak vyzhyvaiut vyshi-pereselentsi [The Ministry of Education and Science told how displaced universities survive]. Available at: <https://salo.li/F6D913B> [in Ukrainian].

18. Bellantuono, L., Monaco, A., Amoroso, N. et al. (2022). Territorial bias in university rankings: a complex network approach. *Sci Rep.* 12, 4995 [in English].

19. Çakır, M.P., Acartürk, C., Alaşehir, O. et al. (2015). A comparative analysis of global and national university ranking systems. *Scientometrics.* 103, 813-848 [in English].

20. Gaunt, H., Duffy, C., Coric, A., González Delgado, I. R., Messas, L., Pryimenko, O., Sveidahl, H. (2021). Musicians as “Makers in Society”: A Conceptual Foundation for Contemporary Professional Higher Music Education. *Frontiers in psychology*, 12, 713648 [in English].

21. Guo, C., Hao, X., Wu, J. et al. (2023). The effect of national higher education initiatives on university rankings. *Humanit Soc Sci Commun.* 10, 527 [in English].

22. Zhornova, O., Zhornova, O. (2024). Visibility of institutions of higher music education. *Mendeley Data*, V1 [in English].

23. Zhornova, O., Zhornova, O., Vasyliuk O. et al. (2021). Graduated thesis as a challenge for master's students: the case of R. Glier Kyiv municipal academy of music. *Ad Alta.* 11/02, 223-227 [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.47-68>
УДК 323.1:781.7(477)

Габрієла Ласлівна АСТАЛОШ,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Львівська Національна музична академія
ім. М. В. Лисенка,
e-mail: gabriella.astalosh@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-5539-271

«МУЗИЧНИЙ НАЦІОНАЛІЗМ» В УКРАЇНСЬКОМУ МУЗИКОЗНАВЧОМУ ДИСКУРСІ

Анотація. Стаття присвячена дослідженню специфіки категорій «національного» в професійній композиторській творчості. Мета роботи — розкрити сутність феномену «музичний націоналізм», висвітлити його розуміння в українському музикознавчому дискурсі. Для розкриття представленої проблематики були використані наступні методи: джерелознавчий (опрацювання наукових робіт із дотичних питань); аналітичний та структурно-логічний (окреслення основних та суміжних понять, тлумачення представленої термінології); метод конкретизації (роз'яснення категорій «національного» в музиці); метод теоретичного узагальнення (підбиття підсумків). Війна в Україні спричинила значний зріст національної самосвідомості, що скеровує мистецтво і науку в руслі розуміння своєї неподібності, спровокувала прагнення до пошуку етнічного коріння, зв'язку з традиціями, власне української музикознавчої думки. Загострення інтересу до національного чинника призвело до потреби систематизації ідей митців, чия творчість формувалась на національних засадах. Пропоноване дослідження формує шкалу понять,

яка відображає динаміку міри свідомої імплементації національної ідеї у професійній музичній культурі. Особливе місце у класифікації відводиться «музичному націоналізму», що концентрує в собі зміст ідейної спрямованості автора, формує концепт творчості, означає чітку ідею, її демонстрацію через мистецький продукт. У результаті вивчення існуючих українських музикознавчих праць із дотичних питань виявлено кілька підходів до розуміння національної парадигми: у площині музичної філософії, стилю, герменевтики, художньої інтерпретації фольклорної спадщини, концептуальності. У статті подано модель, що формує розуміння проблеми національного чинника у динаміці наростання, залежно від міри і глибини його свідомої імплементації.

Ключові слова: національна ідентичність, композиторська творчість, музичний націоналізм.

Вступ. Сучасне мистецтвознавство, як і культура загалом, розвивається у складних і неоднозначних умовах, політичних обставинах, буремних реаліях. Західна Європа (й Україна зокрема) зазнає впливу численних міграційних процесів, зростання культурної ендосмози (за С. Людкевичем), які мають часом негативні, а подекуди навіть нищівні наслідки для національної самобутності, «чистоти» національного мистецького вислову. Проте, як засвідчує історія культури, зріст інтересу до національного чинника в мистецтві, зокрема і в музичному, часто спровокований прагненням загарбників до насильницького руйнування країни, нації, етносу, що, вочевидь, і цілком логічно, викликає зворотній процес – протест, бажання до самоствердження, відстоювання права на власне культурне «Его». Відтак, жорстокі воєнні реалії сьогодення, пов'язані з зухвалим вторгненням росії у лоно незалежної української екзистенції, її цілеспрямоване і відкрите бажання знищити

всі прояви і здобутки культурних надбань, призвели до потреби глибинного вивчення ідей митців, творчість яких формувалась на національних засадах.

Постановка проблеми. Вивчення питань реалізації національної ідеї в європейському музичному мистецтві к.ХІХ – поч. ХХ ст., міри та глибини свідомості представників «молодих» композиторських шкіл, себто тих, які розпочали своє становлення на перетині століть на фоні політичних змін та утворення нових незалежних держав (Іспанія, Норвегія, Польща, Румунія, Угорщина, Чехословаччина тощо), призводить до потреби певної класифікації творчості митців, що в тій чи іншій мірі плекали самобутнє мистецтво своїх країн.

Подібні процеси переживає сьогодні й Україна, що спричиняє жвавий науковий інтерес до осмислення, обґрунтування та систематизації власне української наукової думки з огляду на існуючі неточності у визначенні деяких ключових понять у контексті студіювання проблеми «музичного націоналізму», розуміння та доречності використання цього терміну щодо творчості певної категорії композиторів. Дослідження спрямоване на усунення та заповнення існуючих прогалів у сфері музикознавчого пізнання цієї проблематики, а його основні постулати можуть бути використані у подальшому вивченні національної складової композиторської творчості, в чому й полягає практичне значення розвідки.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Пропоноване дослідження продовжує попередні напрацювання авторки статті (2022, 2023 рр.), присвячені проблематиці національної ідеї та її інтерпретації у професійній музичній творчості. Питання націоналізму в музиці ще досі не знайшло належного висвітлення та не посіло належного місця в українському музикознавстві й у культурології. Якщо у західноєвропейській та

американській науковій спадщині термін набув широко вжитку, йому присвячено чимало досліджень, зокрема Ф.В.Больмана (2010 р.), Р. Де Ковена (1909 р.), Дж. Майлза (1985 р.), К. Нільсен та Дж.Вальехо (2022 р.), то в українській музикознавчій думці практично не зустрічаємо цього феномену. Більшість існуючих вітчизняних праць, що вивчають роль національного чинника у творчості митців, розглядають дотичні питання, оминаючи цей розповсюджений у світовому континуумі термін. Цікавими і ціннісними є окремі статті В. Драганчук (2017 р.), Л. Корній (2019 р.), О.Кушнірук (2009 р.), С. Людкевича, М. Ярмо (2013 р.), дисертаційне дослідження М. Новакович (2020 р.), в яких в об'єктиві наукового пізнання постає «національна ідентичність».

Проте, попри досить великий інтерес українських дослідників до проблеми національного в мистецтві, на жаль, стикаємось із відсутністю чіткого визначення дефініції «музичний націоналізм», яка в європейському мистецтвознавчому обігу набула досить широкої популярності. Актуальність даної розвідки полягає у назрілій необхідності тлумачення зазначеного терміну, який протягом к. ХІХ ст. – поч. ХХ ст. значно еволюціонує та стверджується як своєрідний концепт у професійній композиторській творчості митців багатьох країн Європи, а згодом і в мистецькій спадщині українських авторів. Відсутність або ж оминання цієї термінології у вітчизняному мистецтвознавстві викликає якнайменше загострений інтерес причин чи то його небуття, чи то ігнорування. Водночас, вважаємо за необхідне з'ясувати передумови формування, обґрунтувати право на існування та введення до наукового дискурсу саме такої дефініції, яка б повно і вичерпно характеризувала ідейно-ментально-змістовну наповненість художньої творчості композиторів – свідомих громадян та щирих синів свого народу, що

сформувались під впливом певного життєвого кредо, а саме боротьби за незалежність нації і її культури.

У статті запропоновано шкалу диференціації понять, що різняться за своєю інтенсивністю реалізації національного чинника у творчості; вперше в українському мистецтвознавстві здійснено спробу визначення терміну «музичний націоналізм».

Мета дослідження – розкрити сутність феномену «музичний націоналізм», висвітлити його розуміння в українському музикознавчому дискурсі. Відповідно до мети поставлені певні завдання. Серед них необхідність розглянути ключові поняття: «національний колорит», «національна ідея» та «музичний націоналізм» як основи вираження національної ідентичності у професійній музичній творчості; охарактеризувати сутність і зміст цих квестій; висвітлити існуючі наукові інтерпретації мистецького феномену національної ідентичності в українській музикознавчій думці. У процесі дослідження для розкриття представленої проблематики використані наступні методи: джерелознавчий (опрацювання наукових робіт із дотичних питань); аналітичний та структурно-логічний (висвітлення основних та суміжних понять, тлумачення представленої термінології); метод конкретизації (у роз'ясненні категорій «національного» в музиці); метод теоретичного узагальнення (підбиття підсумків).

Виклад основного матеріалу. Розповсюджені і нині поняття «національна скерованість», «національний колорит» творчості не завжди або ж не цілком точно відображають суть проблеми інтенсифікації творів певного автора за національними ознаками. Кожен митець протягом своєї креативної діяльності викристалізовує власний концепт творчості, ядром якого можуть стати особисті мистецькі, філософські, громадянські чи інші переконання, що й формують вектор його життєдіяльності. Надпотужною

детермінантою творчості є національний чинник. Він може проявлятися як на свідомому рівні, так і на несвідомому – як результат багатовікових професійних традицій тієї школи, в якій формується митець. Виникає потреба уточнення загальноприйнятих визначень, поглиблення розуміння національної проблематики, розширення категоріального апарату.

Пропонуємо таку шкалу понять, що може відобразити динаміку міри свідомої імплементації національного чинника у професійній музичній культурі:
національний колорит – національна ідея – музичний націоналізм.

Безсумнівно, це споріднені поняття, вони відображають спільні цілі авторів композицій, проте, як уже було зазначено, свідчать про різну інтенсифікацію національно ідеї. Розтлумачимо їх дещо детальніше.

Про *національний колорит* музичного твору можемо говорити завдяки легко впізнаваним національним ознакам, що лежать «на поверхні», як-то типова для тої чи іншої народності ладо-гармонічна мова, метро-ритмічна структура, жанрова природа тощо. Проте цитування фольклору якогось етносу, чи то його творче переосмислення (створення авторського варіанту через звернення до типових жанрів, форм, певних канонів тощо) не завжди вказує на зв'язок із корінням. Часто звернення до зовнішніх форм виразу фольклору певної нації носить зображальний, образний, символічний характер. Так, автори музики часто-густо звертаються до фольклорних джерел не рідної культури, проявляючи інтерес або піддаючись віянням моди на «екзотичні» мотиви (Й. Брамс, А. Дворжак, Ф. Ліст, М. Скорик та багато інших). Натомість поява *національної ідеї* в творчості митця вказує на його прагнення підкреслити самобутність рідної культури, представником якої він є. Потреба у національній

ідентичності, бажання не тільки ототожнювати себе з певною нацією, але й заявляти про себе навколишньому світу, акцентувати увагу соціуму на несхожості, своєрідності у світовому континуумі – все це акумулює до створення певних продуктів діяльності в науковій, дослідницькій, творчій сферах, формує важливий національний контент професійної творчості.

Відтак, на нашу думку, найвищою мірою плекання національної ідеї в мистецтві, що підкріплена потужною громадянською позицією автора як представника певної нації та репрезентує квінтесенцію його усвідомлено-патріотичної ментальності, є формування концепту *«музичного націоналізму»*. Такі митці не просто належать до тих чи інших національних шкіл за певними зовнішніми ознаками, принципами написання музики, стилістичними компонентами, а є сповідниками основних ідей націоналізму, борцями за державність, зокрема за її важливу складову – музику і культуру в цілому.

Термін *«музичний націоналізм»* (англ. Nationalism in Music) доволі часто зустрічаємо у світовому та європейському науковому обігу (Ф. В. Больман, Дж. Вальєхо, Р. Де Ковен, Дж. Майлз, К. Нільсен та ін). Він зароджується для позначення загострено-акцентованої ідейності та мистецьких форм вияву національної ідентичності в епоху Романтизму, вказує на прагнення авторів музичних творів, представників народів, що боролись за свою незалежність, яскраво і цілеспрямовано використовувати ознаки національного стилю. Натомість в українському музикознавстві цей термін зустрічається значно рідше, невпевнено, його сутність не набула чітких форм й до сьогодні. Вочевидь, свідоме (в часи тоталітаризму) та несвідоме (в сьогоднішні) оминання цього мистецького феномену пов'язане з *«законсервованістю»* музикознавчої думки аж до розпаду СРСР, адже зазначений

вислів міг сприйматись як вияв радикальних поглядів. Проте, вважаємо, що «музичний націоналізм» не є відображенням суто політичної ідеології, адже концепція націоналізму в цілому – комплексна конструктивна система поглядів, цілісна картина бачення світу, тоді як «музичний націоналізм» концентрує в собі зміст ідейної спрямованості автора музики, формує концепт його власної творчості в цілому, є одиничною ідеєю, її демонстрацією через мистецький продукт. На нашу думку, термін «музичний націоналізм» у проекції на творчість композиторів означає насамперед цілісну філософо-естетично-художню парадигму, своєрідну систему координат, у якій перетинаються чітка національна ідея автора і його мистецька творчість, патріотичний заклик і художня образність, соціальна роль і культурна місія митця. Засоби реалізації цієї парадигми, звісно, можуть різнитись у залежності від багатьох аспектів: епохи, стилю, середовища, історичних обставин, зовнішніх мистецьких впливів тощо.

На теренах української культури вперше цей термін вжив і фактично запровадив С. Людкевич ще у 1905 р. Інтерес до проблематики виник як відгомін на загальноєвропейські мистецькі процеси, пов'язані з потужною патріотичною хвилею, що сполошила майже весь континент у період II пол. XIX ст. – поч. XX ст. Роздуми митця, висвітлені в його прогресивних на той час розвідках, і наштотували автора даної студії на роздуми з означеної проблематики, потребу висвітлення дефініції «музичного націоналізму».

Вивчаючи цю проблематику, українські науковці здійснюють це під різними кутами: у площині музичної філософії, стильової парадигми, герменевтики, художньої інтерпретації фольклорної спадщини, і, зрештою, концептуальності.

Оскільки С. Людкевич став Прометеем у справі розуміння і тлумачення «націоналізму в музиці» в українському музикознавстві, то окремо розглянемо його міркування, висвітлені детально у епістолярній спадщині митця. Насамперед, розмірковуючи над цим предметом, маестро пише: «...найширшим розумінню поняття націоналізму, то всяка штука, відтак і музика, мусила бути зі своїх починів і весь час творчого розвитку національна, т. є. залежна і відповідаюча племінним прикметам тої народної сфери, з якої вийшла, а яка витворилась серед певних географічно-історичних чи інших яких умов» [5, с. 35]. Саме націоналізм у творчому прочитанні (в музиці, літературі та інших видах мистецтва) вирізняє мистецтво країни чи етносу серед інших. Водночас митець вказує, що воно розвивається, з одного боку, самостійно (в залежності від історичних обставин конкретної країни), з іншого – його професійні форми вираження мають спільні тенденції, спричинені духом епохи. Відтак, націоналізм є «...ніщо інше, як лиш різnorodна форма вираження того самого духовного змісту, тих самих людських ідей та змагань...», «єдність у різноманітності» [5, с. 35]. Спираючись на цю думку, можемо стверджувати, що «націоналізм у музиці» відповідає за «чистоту» національної культури, що в різні часи інтерпретується у найхарактернішій для духу часу формі, об'єднуючи різnorідні й оригінальні зразки в єдиний культурний шар.

«Національний» компонент у більшій чи меншій мірі присутній у творчості композиторів різних епох. Проте революційною в цьому контексті стала доба Романтизму. Загальна потужна хвиля боротьби за свободу і незалежність, що прокотилась Європою на зламі XVIII та XIX ст., стала міцним підґрунтям і мотивацією для підняття національного духу, самосвідомості і прагнення до самоідентифікації, ототожнення себе зі своїми пращурами.

Безсумнівно, саме фольклор став об'єднуючим елементом, що дозволив митцям віднайти «зерно» нації, представити своєрідне ID рідного народу. Інша річ, що романтики оперували насамперед такими джерелами, які побутували саме в той час та легко упізнавались сучасниками. В цьому розумінні «націоналізм» став ідейною парадигмою Романтизму, а відтак і концептом творчості більшості митців цієї епохи. Про це говорить у своїх міркуваннях і С. Людкевич: «...романтизм пробудив до нового буйнішого життя та національної свідомості трохи не всі слабші та молодші нації Європи, в яких культурно-національний побут не дійшов був ще до свого виразу або занепався в загальнім поході культури, та що між головними девізами літератури, культури і штуки помістив ідею національності» [5, с. 40].

Наступним етапом національної хвилі став перетин XIX та XX ст., коли хвиля національної свідомості пробудила до культурної боротьби й молодші нації Європи. Тоді й починають формуватися та свідчити про себе такі маловідомі у світі композиторські школи, як-то угорська, чеська, польська, румунська, норвезька, іспанська тощо. «У цих народів романтичний націоналізм у дальшій своїй розвою не обмежився лиш на плятонічній обожанні народних пісень і на мріяннях-покликах про оновлення національної штуки, але перейшов у другу реальну фазу свого розвою: повів до збирання (дедалі навіть систематичного) народних мотивів, їх оброблювання, до шукання в них основних прикмет будучого стилю народної музики» [5, с. 41]. Розвиваючи романтичну національну ідейність, представники «молодих» шкіл примножують її, сягаючи глибин прадавнього національного фольклору, апелюючи до міфів, народних оповідань, переказів, що відображають ментальність, світосприйняття, світогляд цілого народу, формуючи типові архетипи. З відстані

історичного часу розуміємо, що еволюція української музики також відбувається в загальному руслі зазначених тенденцій. Творчість того ж С. Людкевича, М. Лисенка і трохи пізніше – В. Барвінського, В. Косенка, Б. Лятошинського, Л. Ревуцького, та багатьох інших вітчизняних метрів початку та середини ХХ ст. є свідченням «єдності у різноманітності» (за С. Людкевичем).

Досліджуючи проблему етнопонаціональної ідентичності українського музичного мистецтва, Л. Корній вказує, насамперед, на наявні прогалини у цій сфері музикології. Науковиця визначає дві основні сфери його побутування – фольклор і професійну музику. Остання формує національний концепт, інтегруючи народну музичну творчість у професійну сферу, оперуючи не тільки типовою музично-мовленевою, але й художньо-образною, ментальною, світоглядною, психологічною, стильовою парадигмами, що стають ідейним ядром національної музики. Етнопонаціональна ідентичність, за визначенням Л. Корній, «...це створення самобутності в музичному мистецтві шляхом інтерпретацій народнопісенних цінностей і поява таких емоційно-образних, змістових і виразових ознак, які відрізняють «своє» національне від іншого – «чужого» [3, с. 7]. Розглядаючи культурний феномен в історичній ретроспективі, авторка висвітлює його інтенсифікацію в різні століття. На її думку, українська пісенність як ядро національної ідентичності присутня вже у духовних творах М. Березовського, Д. Бортнянського, А. Веделя, А. Рачинського, В епоху Романтизму, коли націоналізм стає «наріжним каменем» ідейності творів, народна пісня сягає апогею зацікавленості. Її цитують, досліджують, творчо інтерпретують, переосмислюють чи не всі композитори. У вітчизняному мистецтві інтерес до використання народного етнографічного матеріалу також значно зростає. Про це, за словами Л. Корній, свідчать

численні надруковані збірники під редакцією В. Залеського, А. Єдлічки, А. Коціпінського, М. Лисенка, М. Максимовича, М. Цертелева, багатьох інших. Серед зазначених музикантів особливе місце у формуванні етнонаціональної ідентичності, безумовно, посів М. Лисенко, який протягом своєї творчої діяльності, спираючись на фольклорні джерела як на квінтесенцію духу народу, «... уперше створив зразок яскраво самобутнього національного стилю в межах історичного романтичного стилю» [3, с. 12]. Саме він сформував і визначив подальший шлях розвитку професійної музики у руслі свідомої національної ідейності, що повсякчас живила творчість його молодших послідовників (О. Кошиця, М. Леонтовича, С. Людкевича, К. Стеценка), спричинила формування концепту музичного націоналізму в українській музиці.

О. Кушнірук пропонує визначити поняття «націоналізм» «...засадничою стильовою категорією, музичним пан-стилем, куди б долучалися ментальний (образно-художнє наповнення, зміст) і практичний (національна музична мова) компоненти» [4, с. 44]. Проте, на нашу думку, трактування «націоналізму» як стилю є не цілком вичерпним, адже за межами такого тлумачення залишається ідейна складова світогляду автора арт-зразка. Музикознавиця детально вивчає роль, значення і вагомість наявності у музичній творчості «ознак всеосяжності націоналізму» (за О. Кушнірук), як-то зв'язок із фольклором, національними традиціями професійного мистецтва, творче опрацювання національних джерел, взаємодію різних стильових парадигм, зокрема авторського стилю, стильового напрямку, в цілому стилю епохи.

Ціннісним з огляду на вивчення національної парадигми у музичній творчості є праця В. Драганчук, присвячена визначенню поняття «національний Его-концепт», який показано на прикладі його відображення за

філософією Г. Сковороди. Авторка формує і розтлумачує своє бачення цього феномену як самодостатнього і цілісного концепту, що резонує з нашим власним баченням зазначеної квестії, що є «...оперативною змістовною ментальною одиницею, що відображає картину світу у людській свідомості...» [2, с. 9], в даному випадку – в національній свідомості. Відтак, національний Еґо-концепт постає як одна з надпотужних ідейних складових цілісного світобачення та менталітету певної нації, «...основа самосвідомості народу, «точка відліку» і суб'єкт усіх актів поля свідомості, що виявляється у національній саморефлексії, відображеній у культурі» [2, с. 10]. Розглядаючи це поняття у тісному переплетенні з національною філософською думкою, проектуючи його на мистецькі артефакти, п. Драганчук висвітлює зразки його інтерпретації у музичному дискурсі сьогодення. На прикладі творчості композиторів сучасності обґрунтовано творче відображення таких філософських концептів, як уявлення про світоустрій, ціль життя, універсальний закон індивідуального та суспільного розвитку, які повстають у постмодерністському відлунні творів Л. Грабовського, І. Карабиця. О. Щетинського.

Дослідниця М. Ярко вивчає категорію національного у світлі герменевтичної рецепції, торкаючись ментальної структури та архетипального змісту феномена етнонаціональної ідентичності. В певній мірі розвиваючи думку С. Людкевича про «єдність у різноманітності», науковиця досліджує зазначену проблему в русі «...від мікроіндивідуаційного процесу до принципу «резонування в множині подібних систем» (К. Гюбнер)...», «...що (мовою К. Ясперса) складає трансцендентну «тотожність різних» світової культури (макроіндивідуаційний рівень)» [7, с. 42]. Аналізуючи думку авторки від одиничного (мікроіндивідуального) до загального (макроіндивідуального),

розуміємо, що, з одного боку, є певна закономірність у плеканні ідеї національної ідентичності у творчості митців не тільки в межах одного культурного локусу, але й на рівні загальноєвропейських тенденцій (насамперед в епоху Романтизму) – це оперування певною моделлю та її комплексом компонентів, як-то специфічні лади, інтонації, метроритм, жанрові пріоритети, образний світ, тощо. З іншого боку, кожен носій певної національної композиторської школи також реалізовує свою творчість у дуалістичному синтезі традицій цієї школи та власного індивідуального стилю, в контексті особистісного світоглядного виміру індивідуалізму світосприйняття. Підсумовуючи свої роздуми, п. Ярко констатує власну формулу етнонаціональної ідентичності української музичної творчості: «...це аналітичний конгломерат, який здатний надавати можливість достеменно “пізнавати суб’єкт”, у тому ж числі – розпізнавати у ньому присутність певного об’єктивного, але яке є асимільоване суб’єктивним» [7, с. 48].

Вагомим і яскравим дослідженням у царині національної ідентичності є дисертація М. Новакович, присвячена вивченню цього явища на прикладі галицької музичної культури Габсбурзької доби (1772-1918 рр.). Вивчаючи велику кількість існуючих тлумачень та наукових підходів до вивчення проблематики, сама музикологиня визначає його як: «...явище процесуального характеру, що конструюється шляхом усвідомлення національною спільнотою своєї музичної самості і набувається в результаті пошуку й поступового відбору найхарактерніших самобутніх форм музичної презентації, що прийняті спільнотою для себе і впізнавані для інших» [6, с. 51]. Предметом дослідження обрано Галичину, адже, як справедливо стверджує авторка, саме цей регіон, що не зазнав на той час русифікаційних впливів, адже був у складі

Австро-Угорщини, а відтак, якщо й не мав цілковитої свободи для національної самореалізації, проте культура, зокрема музичне мистецтво краю, розвивались у суголоссі з західноєвропейськими прогресивними ідеями. А це був власне період розквіту і самоствердження для багатьох націй, що супроводжувались потужними громадянськими бунтами, повстаннями та сміливою боротьбою за свободу і незалежність. Культура і мистецтво стали відображенням національної свідомості у єднанні за спільну мрію про власну державу, де звучатиме рідна мова і рідні музичні мотиви. Саме ці ідеї відлунням звучали у творчості галичан. Водночас, вагомим і своєрідним чинником у формуванні національної ідентичності її мешканців, за твердженням М. Новакович, стала релігія: «... національне відродження у Східній Галичині мало релігійне джерело натхнення і було пов'язане з реформами, що відбувалися в лоні греко-католицької церкви, а національна тожсамість галицьких українців конструювалась спершу за конфесійною ознакою» [6, с. 2-3]. Більш яскраво, переконливо і сміливо концепт національної ідентичності проявився у творчості світських композиторів на межі ХІХ та ХХ ст., що, зрештою, також стало віддзеркаленням модерних на той час європейських цінностей: «...композитори другої половини ХІХ ст. своїм головним завданням уважали свідому розбудову музичного мистецтва на національній основі» [6, с. 424].

Науковиця окрему роль відводить діяльності М. Лисенка, який приклав чимало зусиль і фактично обрав справою свого життя розвиток української музичної культури на міцному національному ґрунті, що і стало початком інтенсифікації мистецької ідентичності, а згодом переродилось у свідомий «музичний націоналізм» як складний синтез ідейно-ментально-художньої ретрансляції через культурні надбання нації. Окреме місце у

пробудженні національної самосвідомості і подальшому утвердженні як одного з провідних векторів менталітету галичан належить, за твердженням дослідниці, поезії Т. Шевченка і т. зв. «музичній шевченкіаді» – концертам, творчим вечорам, присвяченим надбанням великого українського поета, потужній хвилі створення музики на тексти віршів Кобзаря, що згодом переросли у своєрідну національну музичну традицію та, безумовно, спричинили формування вагомого компонента національної ідентичності крізь призму композиторської творчості в Україні.

Висновки. В результаті вивчення існуючих українських музикознавчих праць із дотичних питань, нами виявлено кілька підходів до розуміння національної парадигми в музичній спадщині. Вони дозволили розглянути досліджуваний об'єкт у різних ракурсах, що, безумовно, значно збагачує та розширює бачення проблеми реалізації «музичного націоналізму» у професійній композиторській творчості, поглиблює розуміння цього феномену. Отже, в українській науковій думці він висвітлений у площині музичної філософії, стильової парадигми, герменевтики, художньої інтерпретації фольклорної спадщини, і зрештою – концептуальності. Першим вітчизняним дослідником-музикознавцем, який заклав підґрунтя розуміння сутності і архіважливості для української музики парадигми національного, став С. Людкевич, розглядаючи її ще на поч. ХХ ст. як провідну ідею Романтизму. Роздуми митця знайшли відгомін тільки зі здобуттям Україною незалежності. Це пов'язано з багаторічною «законсервованістю» мистецтва в умовах радянського тоталітаризму, що унеможлилював розвиток національної культури. На сучасному етапі цій проблематиці присвячені хоч усе ще поодинокі, проте, цікаві роботи, які по різному інтерпретують насамперед

поняття «національної ідентичності» та її реалізації у музиці. У статті запропоновано і обґрунтовано модель «*національний колорит – національна ідея – музичний націоналізм*», яка формує розуміння проблеми відображення національного чинника у професійній музичній культурі в динаміці наростання глибини свідомої його імплементації.

Дана розвідка не вичерпує всіх питань мистецької рефлексії проблеми «музичного націоналізму», адже цей феномен є багаторівневим комплексом, що єднає у музичній творчості філософську осмисленість, ментальну скерованість, громадянську свідомість, художньо-ідейну наповненість та практичну реалізацію через звернення до конкретних національних музичних атрибутів. Кожен із цих рівнів є окремою ланкою мистецького пізнання, має безліч оригінальних інтерпретацій на прикладі чималої кількості креативного спадку композиторів різних епох та національностей.

Список використаної літератури:

1. Асталаш Г. Художня інтерпретація національної ідеї в професійній музичній творчості. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2022. Вип. 4. Сс. 73-78.
2. Драганчук В. Національний Еґо-концепт у музичному дискурсі: теоретичні засади і приклад втілення (за філософією Г. Сковороди). Наукові збірки Львівської національної музичної академії імені М. В. Лисенка. Вип. 41: Музикознавчий універсум. Львів, 2017. Сс. 6-18.
3. Корній Л. Проблема етнонаціональної ідентичності українського музичного мистецтва. Українське мистецтвознавство: матеріали, дослідження, рецензії. 2019. Вип. 19. Сс. 6-16.

4. Кушнірук О. Рефлексія національного в музичному дискурсі. Актуальні проблеми мистецької практики і мистецтвознавчої науки. 2009. Вип. 2. Сс. 226-231.
5. Людкевич С. Націоналізм у музиці. С. Людкевич. Дослідження, статті, рецензії, виступи: у 2 тт. Т. 1. Сс. 35-52.
6. Новакович М. Галицька музика габсбурзької доби (1772–1918) в контексті явища національної ідентичності: автореф. дис. ... д-ра миств.: 17.00.03. Одеса, 2020. 33 с.
7. Ярко М. Парадигма етнонаціональної ідентичності української музичної творчості як пріоритетна дослідницька проблема сучасного вітчизняного музикознавства. Наукові записки Тернопільського національного педагогічного університету імені Володимира Гнатюка. Сер. Мистецтвознавство. 2013. № 2. Сс. 40-48.
8. Astalosh G. The Concept of Musical Nationalism in Compositional Creativity: A Theoretical Aspect. Culture and Arts in the Modern World. 2023. Is. 24. Pp. 79-89.
9. Bohlman P.V. Focus: Music, Nationalism, and the Making of the New Europe: Second Edition. New York: Routledge, 2010. URL: <https://goo.su/V1yH>
10. De Koven R. Nationalism in Music. The North American Review. 1909. Vol. 189. No. 640. Pp. 386-396. URL: <https://goo.su/O6x3cpQ>
11. Miles J. Nationalism and its Effect on Music in the Romantic Era. 1985. URL: <https://goo.su/DjBi2>
12. Nielsen K. and Vallejo J. Music and Nationalism World Music Textbook. 2022. Vol. 3. Article 1. URL: <https://goo.su/fHrGq>

Gabriella L. ASTALOSH,
Ph. D, Associate Professor,
M. Lysenko Lviv National Music Academy,
e-mail: gabriella.astalosh@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-5539-271

“MUSIC NATIONALISM” IN THE UKRAINIAN MUSICOLOGICAL DISCOURSE

Abstract. The article is dedicated to studying the specificity of categories of "national" in professional composer's creativity. The purpose of the article is to reveal the essence of the phenomenon “musical nationalism”, to illuminate its understanding in the Ukrainian musicological discourse. To reveal the presented problems the following methods were used: source researcher (elaboration of scientific works on related issues); analytical and structural-logical (elucidation the basic and related concepts, interpretation the presented terminology); concretization method (clarification the categories of “national” in music); method of theoretical generalization (summarization). The war in Ukraine caused a significant increase the national self-awareness which evolves art and science in the direction of understanding their dissimilarity, provoked to find ethnic roots, ancient folklore, connections with traditions, a real Ukrainian musicological thought. The aggravation of interest in the national factor in musical art led to a need for a certain systematization the ideas of artists whose creative work was formed on a national basis. The proposed study forms such a scale of concepts that can reflect the dynamics of the degree of national factor conscious implementation in professional musical culture. A special place in this classification is given to the “musical nationalism”, which concentrates the content of the author's ideological orientation, forms the concept of his creativity, means a clear idea, its demonstration through an

artistic product. As a result of the study of existing Ukrainian musicological works on related issues, several approaches of understanding the national paradigm in musical heritage have been revealed: in the area of musical philosophy, stylee, hermeneutics, artistic interpretation of folklore heritage and conceptuality. The article presents a model that forms an understanding of the problem of reflecting the national factor in the dynamics of growth, depending on the degree and depth of its conscious implementation.

Key words: national identity, composer's work, musical nationalism.

References:

1. Astalosh, G. (2022). Khudozhnia interpretatsiia natsionalnoi idei v profesiinii muzychnii tvorchosti [Artistic Interpretation of National Idea in Professional Music Creation]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadrov kultury i mystetstv* [National Academy of Managerial Staff of Culture and Arts Herald]. 4, 73-78 [in Ukrainian].
2. Draganchuk, V. (2017). Natsionalnyi ego-kontsept u muzychnomu dyskursi: teoretychni zasady i pryklad vtilennia (za filosofiieiu H. Skovorody) [The national ego-concept in musical discourse: theoretical foundations and an example of implementation (according to the philosophy of H. Skovoroda)]. *Muzykoznavchyi universum* [Musicological universe]. 41, 6-18 [in Ukrainian].
3. Kornii, L. (2019). Problema etnonatsionalnoi identychnosti ukrainskoho muzychnoho mystetstva [The problem of ethno-national identity of Ukrainian musical art]. *Ukrainske mystetstvoznavstvo: materialy, doslidzhennia, retsenzii* [Ukrainian art history: materials, research, reviews]. 19, 6-16 [in Ukrainian].
4. Kushniruk, O. (2009). Refleksiiia natsionalnoho v muzychnomu dyskursi [National reflection in musical

- discourse]. Aktualni problemy mystetskoï praktyky i mystetstvoznavchoï nauky [Actual problems of artistic practice and art science]. (2), 226-231 [in Ukrainian].
5. Lyudkevich, S. (1999). Natsionalizm u muzytsi [Nationalism in music]. S. Liudkevych. Doslidzhennia, statti, retsenzii, vystupy: u 2 t. [S. Lyudkevich. Research, articles, reviews, speeches: in 2 volumes]. In Z. Shtunder, (Ed.). 1. Lviv: Dyvosvit [in Ukrainian].
6. Novakovich, M. (2020). Halytska muzyka habsburzkoï doby (1772-1918) v konteksti yavlyshcha natsionalnoï identychnosti [Galician music of the Habsburg era (1772-1918) in the context of the national identity phenomenon]. Doctor's Thesis. Odesa [in Ukrainian].
7. Yarko, M. (2013). Paradyhma etnonatsionalnoï identychnosti ukrainskoï muzychnoï tvorchosti yak priorytetna doslidnytska problema suchasnoho vitchyznianoho muzykoznavstva [The paradigm of ethno-national identity of Ukrainian musical creativity as a priority research problem of modern national musicology]. Naukovi zapysky Ternopilskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu imeni Volodymyra Hnatiuka. Serii: Mystetstvoznavstvo. 2, 40-48 [in Ukrainian].
8. Astalosh, G. (2023). The Concept of Musical Nationalism in Compositional Creativity: A Theoretical Aspect. Culture and Arts in the Modern World. 24, 79-89. <https://goo.su/HLp9jkR> [in English].
9. Bohlman, P.V. (2010). Focus: Music, Nationalism, and the Making of the New Europe: Second Edition. New York: Routledge. Available at: <http://surl.li/egvlzi> [in English].
10. De Koven, R. (1909). Nationalism in Music. The North American Review. 189 (640), 386-396. Available at: <http://surl.li/tztttau> [in English].
11. Miles, J. (1985). Nationalism and its Effect on Music in the Romantic Era. Available at: <http://surl.li/cigzoy> [in English].

12. Nielsen, K. and Vallejo, J. (2022) “Music and Nationalism”. World Music Textbook: 3, 1. Available at: <http://surl.li/shbocc> [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.69-86>
УДК 784+398.8+78.085.7

Тарас Васильович КМЕТЮК,

кандидат мистецтвознавства,
Університет Короля Данила,
Івано-Франківськ, Україна,
e-mail: kmetiuk.taras@ukr.net,
ORCID: 0009-0000-3155-8267

Наталія Анатоліївна ТОЛОШНЯК,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Університет Короля Данила,
Івано-Франківськ, Україна,
e-mail: nataliia.toloshniak@ukd.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-2317-4321

**МИСТЕЦЬКА ДІЯЛЬНІСТЬ
ПОЛІСЬКОГО АНСАМБЛЮ ПІСНІ І ТАНЦЮ
«ЛЬОНОК»**

Анотація. У статті висвітлено історію створення і проаналізовано творчу діяльність Поліського державного академічного ансамблю пісні і танцю «Льонок» ім. Івана Сльоти Житомирської обласної філармонії ім. Святослава Ріхтера з погляду специфіки його функціонування, виконавської стилістики, гастрольної географії. Крім України, колектив виступав із концертами у Азербайджані, Болгарії, Грузії, Литві, Молдові, Німеччині, Польщі, Румунії, Словаччині, Франції та ін. Висвітлені особливості репертуару, в основі якого – кращі зразки народної творчості Полісся: хорові, танцювальні, ансамблеві, оркестрові номери, вокально-хореографічні композиції.

У статті здійснено детальну характеристику мистецької біографії колективу, виокремлено творчий злет його багаторічного керівника Івана Сльоти, титанічна праця якого сприяла створенню вишуканих концертних програм, різнопланового репертуару, досконалого художнього виконання. Доведено, що діяльність «Льонка» спрямована на збереження, розвиток і популяризацію автентичної народнопісенної культури поліського регіону, здійснюючи вагомий внесок у національне відродження, розбудову вітчизняного мистецтва, забезпечуючи йому славу як одному з кращих колективів України.

Зміст наукової розвідки, її проблематика актуалізуються в історичному музикознавстві через використання нових документальних матеріалів, періодики, електронних ресурсів, що дозволяють по-новому оцінити важливий зламний період історії пісенно-танцювального виконавства Полісся, зокрема, діяльності ансамблю.

Яскрава самобутність і вокально-хореографічне мистецтво, яке репрезентує «Льонок», і нині продовжують визначати високий рівень української культури, вражаючи оригінальним звучанням, яскравою самобутністю, цікавими типажами артистів, своєрідністю виконавського стилю у поєднанні з високим професіоналізмом. На творчості Поліського ансамблю пісні і танцю виховалося не одне покоління патріотів рідного краю. Мистецька діяльність колективу стала вагомим чинником розвитку професійного хорового і хореографічного виконавства Житомирщини.

Ключові слова: «Льонок», ансамбль пісні і танцю, Іван Сльота, Полісся, концертна діяльність, репертуар, вокально-хореографічне мистецтво.

Вступ. Серед найхарактерніших тенденцій розвитку сучасного музикознавства й історії української музики є зростання актуальності вивчення етнорегіональної

музичної культури, яка розглядається як цілісна система в загальнонаціональному культуротворчому процесі. Одним із самобутніх регіонів України є Поліський край, який вирізняється оригінальними особливостями і специфікою, де збереглися унікальні стародавні пісні, танці та обрядовість. Гордість Полісся – його художні колективи, які зберігають автентичні пісенно-хореографічні традиції та використовують сучасні форми побутування фольклору.

Постановка проблеми. Одним із найвідоміших мистецьких колективів, які десятиліттями представляють Україну та її пісенно-танцювальну культуру, є Поліський державний академічний ансамбль пісні і танцю «Льонок» ім. Івана Сльоти Житомирської обласної філармонії ім. Святослава Ріхтера. Завдяки його творчій діяльності й подвижництву Житомир справедливо входить до переліку пісенних «столиць» нашої країни, що стали форпостами української мови і культури.

Зміст наукової розвідки, її проблематика актуалізуються в історії музичного мистецтва через використання нових документальних матеріалів, періодики, електронних ресурсів, що дозволяють по-новому оцінити важливий зламний період історії вокально-хореографічного виконавства Полісся, зокрема, мистецької діяльності ансамблю «Льонок».

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Особливості розвитку музичного мистецтва Полісся відображені у низці наукових праць таких авторів: О. Гончаренко, В. Гордєєв, І. Клименко, О. Крусь, І. Федун, М. Хай, В. Ярмола, та ін. Вивчення особливостей діяльності таких мистецьких колективів, як ансамблі пісні і танцю, набуває важливого значення в українському музикознавстві та сприяє подоланню явища фрагментарності в розумінні шляхів розвитку вітчизняної музичної культури, і, зокрема, регіонального мистецького

життя. Проте, ніхто з науковців ґрунтовно не досліджував творчий шлях Поліського ансамблю пісні і танцю, його внесок у розвиток професійної пісенно-танцювальної культури регіону. Окремі наукові розвідки стосуються хіба життєвого і творчого шляху його багаторічного керівника І. Сльоти [1; 2; 6].

Мета статті – висвітлення історії створення й аналіз творчої діяльності мистецького колективу в контексті специфіки його функціонування, гастрольної географії, особливостей репертуару, виконавської стилістики.

Виклад основного матеріалу. У 1958 р. в обласній філармонії був створений Житомирський (Поліський) народний хор. Його заснування пов'язане з культурними діячами: музикознавцем, поетом-перекладачем Борисом Теном (Микола Хомичевський) і Анатолієм Авдієвським – майбутнім народним артистом України, академіком, лауреатом Національної премії України ім. Тараса Шевченка, Героєм України, художнім керівником Національного академічного народного хору ім. Г. Верьовки [4, с. 109].

За короткотривалий час хор здобув неабияку популярність. Завдяки таланту керівників і хористів, були відроджені відомі пісні з Полісся («На поточку прала», «Ой, дощ іде», «По садочку ходжу», «Цвіте терен» та ін.), знайшовши нове яскраве музичне і сценічне втілення. Дебютні виступи колективу викликали зацікавлення серед глядачів. З'явилися перші графітові платівки з записами народних пісень у виконанні мистецького ансамблю.

Проте, хорові судилося недовге життя. Реалізовувалась «нова політика» керівників держави щодо філармонійних колективів. Тодішня міністр культури СРСР Катерина Фурцева було необізнаною у багатьох видах мистецтва (особливо живописі й музиці) і, через жорсткість свого характеру, заборонила пропагувати навіть

високохудожні твори. Близько 20 професійних колективів було розформовано в результаті примітивно мотивованих «нападів» на культуру. Серед них і Поліський народний хор, який наприкінці 1962 р. майже припинив своє існування. Через відсутність фінансування колектив переформувався на невелику концертну бригаду у кількості 12 вокалісток, концертмейстера (баяніста) й артиста розмовного жанру (ведучого).

Новий етап у творчій біографії хору розпочався після приїзду в Житомир у 1970 р. молодого випускника Одеської консерваторії Івана Сльоти, який був направлений Міністерством культури УРСР для роботи хормейстером в обласній філармонії. І. Сльота взявся за організацію Поліського державного ансамблю пісні і танцю під назвою «Льонок» у Житомирській обласній філармонії на базі старого хору. Фактично, йому довелося створити абсолютно новий колектив, що включав хорову, танцювальну й оркестрову групи. Відтоді вся творча діяльність митця пов'язана з «Льонком». Одночасно І. Сльота займається педагогічною діяльністю: викладає в Житомирському музичному училищі та державному педагогічному університеті, виховуючи цілу плеяду видатних виконавців та діячів культурно-просвітницької ниви [1, с. 128].

Іван Сльота вирішив фінансові та організаційні проблеми, розпочав роботу над репертуаром, здійснив набір учасників ансамблю (здебільшого непрофесійних співаків), займаючись постановкою голосу вокалістів, створив оптимальний режим репетицій, концертних виступів, гастролей, що дозволило «Льонку» по-справжньому отримати статус Поліського ансамблю пісні і танцю.

Візитною карткою новоствореного колективу стала авторська пісня Івана Сльоти «А льон цвіте». Керівник згадує: «Де тільки я її не чув – і в трамваях, і в тролейбусах,

і в метро» [5]. Ця пісня звучала навіть на Африканському континенті й у штаб-квартирі ООН у США у Нью-Йорку. Багато людей вважають її народною, що є неабияким визнанням для авторів. Мелодія пісні «А льон цвіте» і сьогодні щогодини лине з годинника на Житомирській міській раді.

Відповідаючи статусу «поліського», ансамбль на чолі з керівником не обмежує свою творчість етнографічними та фольклорними традиціями Житомирщини, а збирає і пропагує краші зразки музично-поетичної та хореографічної спадщини всього Полісся, включаючи Чернігівську, Рівненську, частини Сумської, Волинської та Київської областей. Зберігаючи мовно-діалектні особливості і музично-танцювальну специфіку творів, у колективі викристалізувалась своєрідна регіональна манера виконання і специфіка утворення звукової палітри. Концертні програми, скомпоновані і зрежисовані з особливою майстерністю, ґрунтуються на неповторному мелосі Поліського краю [11, с. 256].

Понад 25 років керівництва Івана Сльоти розкрили непересічний таланти диригента, музиканта, композитора, поета, відродили і примножили славу «Льонку». У творчому доробку маестро понад 100 пісень та 280 віршів, багато з яких популярні в Україні та за її межами. І. Сльота є автором поетичних збірок «Пісні моєї землі» (1987 рр.), «...З твого серця» (1997 р.), «Пісня моїх пісень» (1997 р.), «На синій хвилі» (2001 р.), «На перехресті» (2001 р.), «До вічної в світі краси» (2003 р.), «Очима чуткої душі» (2004 р.), «Золото зажнив'я» (2006 р.), «Автограф» (2006 р.), «Нескінченна музика життя» (Вибрані твори в 3-х тт., 2007 р.), «Переспіви» (2011 р.); збірок пісень «А льон цвіте» (1980 р.), «Хліб на рушнику» (2003 р.), а також публікацій у періодичних виданнях та колективних збірниках [2, с. 190].

За часів керівництва Івана Сльоти «Льонок» ставав лауреатом чисельних фестивалів і конкурсів: Міжнародних фольклорних фестивалів у Литві (Вільнюс, 1993 р.), Польщі (Краків, 1995 р.), Словаччині (Пряшів, 1997 р.), Міжнародного фестивалю-конкурсу пісні, танцю та костюму у Румунії (1994 р.), низки міжнародних фестивалів у Болгарії (1972, 1982 рр.), Молдові (1991 р.), Польщі (1996 р.), Франції (2003 р.), Всеукраїнських фестивалів-конкурсів ім. П. Вірського (Київ, 2003, 2004, 2008 рр.). Серед престижних нагород – Велика Золота медаль ВДНГ (1996 р.); представлення держави на Днях української культури в Німеччині, Болгарії та Франції; звіт із сольним концертом у Національному Палаці «Україна» (1998 р.).

«Льонок» має фондові записи на українському радіо й телебаченні, платівки, відео- та аудіокасети, компакт-диски. У 1972 р. фірма «Мелодія» випустила першу вінілову платівку із записом кращих пісень під назвою «Поліський ансамбль пісні і танцю «Льонок»». Дві інші платівки датовані 1980 і 1982 рр. («Пісні з Полісся. Співає «Льонок»). На початку 1990-х рр. ансамбль випустив у Канаді два аудіо-альбоми та компакт-диск «Співає “Льонок”». Про мистецький колектив знято два телефільми – «Ти мене замани» (1996 р.) і «Різдвяні співаночки» (2006 р.) [4, с. 110].

Виступи ансамблю часто висвітлювалися в засобах масової інформації, а концерти неодноразово транслювалися на Житомирському обласному телебаченні й радіо, Першому каналі українського телебачення, всіх каналах Національного радіо та багатьох FM-станціях. Чимало публікацій в українських і зарубіжних часописах присвячено «Льонку». У 2012 р. ансамбль отримав статус «академічного», у 2014 р. йому посмертно присвоєно ім'я митця І. Сльоти. Відтоді офіційна назва – Поліський

державний академічний ансамбль пісні і танцю «Льонок» імені Івана Сльоти.

Вокально-хореографічне мистецтво, яке нині репрезентує «Льонок», його яскрава самобутність, своєрідність виконавського стилю у поєднанні з високою професійною культурою, забезпечують йому славу як одному з кращих колективів України. Напружена творча робота сприяє створенню широкого, різнопланового і якісного репертуару, вишуканих концертних програм, бездоганного художнього виконання. У виконавській манері ансамблю – уся палітра стилістики поліської пісенної й хореографічної спадщини. Автентичні костюми артистів – це не просто сценічний одяг, а справжнє народне мистецтво, яке глибоко вражає уяву глядача.

Ансамбль є істинним носієм кращих традицій народної хореографії, особливістю якої є унікальна танцювальна пластика. Хореографічний репертуар включає танцювальні композиції поліського регіону й оригінальні танці, поставлені українськими балетмейстерами – Володимиром Світельським і народними артистами України Рафаїлом Малиновським та Михайлом Гузуном. Сюжетна насиченість хореографічних постановок відтворює поліський побут, традиції, темперамент, яскраво підтверджує український національний характер.

Хоровий репертуар «Льонка» складається з історичних, обрядових, побутових, календарних, жартівливих, ліричних, народних пісень, творів українських композиторів, у тому числі місцевих авторів, які відображають історію та сьогодення Поліського краю. Багато творів стали класикою і зраховуються до золотого фонду українського національного мистецтва. Спів хору відзначається самобутньою фольклорною манерою з її мелодійним різноголоссям, злагодженістю ансамблю, інтонаційною чистотою, ритмічною вивіреністю, звуковою

цілісністю і повнотою, чіткістю дикції та ясністю фразування. Це сприяє виразному донесенню до слухачів звуково-тембрального характеру виконуваних творів. Над цими, рівносильно як і над іншими компонентами вокально-хорової органіки, у колективі працюють наполегливо і повсякчас. Подібна практика допомагає відтворенню образів, справжніх емоцій, задуму автора, музики загалом, її витонченої гармонії і мелодичних зворотів, у тому числі – змісту, колориту, стилю.

Оркестрова група ансамблю вдало поєднує звучання як сучасних, так і старовинних інструментів: бугая, дводенцівки, кобзи, кози, козобаса, окарини, скрипки, сурми, флейти, шумових та ударних інструментів. У репертуарі є окремі оркестрові твори. Для створення автентичного звучання оркестр використовує предмети побуту, такі як коса, пічна заслінка, дошка для прання тощо.

За весь творчий шлях у «Льонку» створено понад 20 оригінальних художніх програм. В основі репертуару – кращі зразки народної творчості: ансамблеві, хорові, танцювальні, оркестрові номери, вокально-хореографічні композиції, музику до багатьох з яких написав Іван Сльота. Згадаємо кращі з них. Хорові обробки й оригінальні твори І. Сльоти:

- «А льон цвіте» (сл. В. Юхимовича, 1971 р.), «Арфами, арфами» (П. Тичина), «Бджоли» (Д. Павличко), «Журавлі» (О. Богачук), «Кому ж, кому судилося» (Б. Тен), «Купавушка», «Мав я чуба», «Мое Полісся голубе» (Г. Столярчук), «Не згорає зоря», «Ой на горі калина», «Ой шумлять хліба» (В. Лагода), «Купавушка» (Л. Тараненко), «Розійдися, туманочку» (О. Добахова), «Розляглись тумани» (Д. Луценко), «Там, де ми ходили» (В. Юхимович), «Ти мене замани» (Г. Столярчук), «Українці, будьмо разом» (В. Башинський), «Хліборобська-величальна», «Чайка степова» (А. Славута), «Щедрик» (О. Богачук), «Якби мені

сивий кінь», «Я люблю тебе, райдуго!» («Говорили, балакали» – І. Бердник);

- твори інших композиторів – «Давайте разом заспіваєм, браття» (О. Осадчий – В. Гаптар), «На Поліссі у нас» (М. Куркач – П. Човгань), «Стеляться тумани» (К. Котенко – Ф. Кугук);

- народні пісні з Полісся: «А в Ярини за двором», «А я все дивлюся, де моя Маруся», «А я молода на базар ходила», «Бігли коні через степ», «Вставай, хазяїн» («Щодрий вечор, добрий вечор»), «Господиня гарна» («Правда, люди, правда»), «Музики на весіллі», «Не стій, вербо, над водою» (веснянка), «Оженився я в Петрівку», «Ой в полі дві тополі», «Ой вулиця та широкая» (веснянка), «Ой на горі дощ іде», «Ой підемо, жінко», «Ой у полі криниченька», «Ой ходить сон» (колискова), «Ой хотіла мене мати за музику заміж дати», «Поїхала баба в ліс», «Сидить Микола у кінець стола», «Страном, страном по всім світі», «Шуміла сосна і явір»;

- вокально-хореографічні й окремі танцювальні композиції – «Веснянки», «Господиня», «Їхав козак з України» «Калина», «Краю мій», «На Поліссі у нас...», «Ойра», «Ой калина-калина» (у них відтворені яскраві народні мотиви і обряди), «Скакуха», «Тополя», хоровод «Уляна», «Щир», «Щоб ще краще всім жилося» [4, с. 111].

У сезоні 2011-2012 рр. ансамбль «Льонок» підготував творчу програму «Любов на всі літа», яка стала ще одним важливим етапом у його творчому розвитку [11, с. 256].

Найзначніші творчі успіхи І. Сльоти (помер і похований у Житомирі в 2014 р.) нерозривно пов'язані з «Льонком». Йому присвоєно почесні звання Заслуженого (1973 р.) і Народного (1989 р.) артиста України. Він був нагороджений Президентським орденом «За Заслуги» III та II ступенів, відзначений нагрудним знаком «Відмінник

освіти», лауреатом (разом із «Льонком») численних всеукраїнських і міжнародних фестивалів-конкурсів, лауреатом премії ім. І. Огієнка (2012 р.), членом Всеукраїнської Музичної Спілки, Національних спілки композиторів і спілки письменників України, членом Правління Житомирської обласної організації Українського фонду культури, почесним громадянином Житомира (2006 р.).

2015 р. на фасаді академічного обласного театру ляльок Житомира було встановлено меморіальну дошку Івану Сльоті. Одна з вулиць у Житомирі носить ім'я Івана Сльоти (2016 р.). За внесок у культурно-освітній розвиток України, трудові здобутки та високий професіоналізм президент України П. Порошенко нагородив Сльоту І.М. (посмертно) орденом князя Ярослава Мудрого V ступеня (2017 р.).

У січні 2015 р. відбувся конкурсний добір на посаду художнього керівника ансамблю. В ньому переміг Іван Іванович Мартиненко, який раніше був артистом хору та інспектором у «Льонку». І. Мартиненко – кандидат педагогічних наук, доцент, викладав на кафедрі українського народного співу та музичного фольклору Харківської академії культури та на кафедрі вокальної культури і сценічної майстерності вчителя музично-педагогічного факультету Харківського національного педагогічного університету ім. Г. Сковороди, працював художнім керівником українського народного хору «Візерунок» у Харкові.

Після призначення на посаду І. Мартиненко наголошував: «Бути художнім керівником «Льонка» після Івана Михайловича Сльоти – це почесно і відповідально, ми маємо зберегти і поглибити його надбання. Скарбниця колективу – це тексти, і нам потрібно більше поліських пісень. Я записую народні пісні від носіїв живого слова

житомирського Полісся, а також використовую обробки Анатолія Авдієвського. Найважливіше – це залишити світлий, м'який звук, по якому «Льонок» впізнають. Глядач нас оцінює, тому ансамбль має тішити всіх, хто приходить на наші концерти» [10].

У подальші роки, в різні періоди ансамблем керували Микола Миронець, Андрій Морозюк, Євген Пихтін. На даний час художнім керівником є Володимир Корнієнко. У складі ансамблю – близько 75 артистів.

Ансамбль був і є учасником всіх мистецьких заходів, що відбуваються у Житомирській філармонії, в тому числі тих, які спрямовані на підтримку Збройних Сил України. Від лютого 2022 р. колектив займається волонтерством, виступає з концертами для переселенців, військових. Один з керівників Є. Пихтін згадує: «Я пишаюсь колективом та артистами. Вони з першого дня війни допомагають переселенцям своїми піснями, словом, музикою. Ми робили виїзні концерти по всій області, шили аптечки, балаклави, допомагали військовим. Я хочу побажати колективу завжди бути на висоті. І в яких країнах світу не виступав би «Льонок», щоб вони завжди прославляли українську культуру і мистецтво» [12].

Впродовж років існування ансамбль провадить активну концертно-гастрольну діяльність, репрезентуючи своє мистецтво у Азербайджані, Болгарії, Вірменії, Грузії, Казахстані, Литві, Польщі, Румунії, Словенії, Франції. «Льонківці» побували з концертами у всіх регіонах України. У Житомирській області немає жодного населеного пункту, де б не виступили учасники колективу.

Поліський ансамбль пісні і танцю став високою школою творчості для багатьох виконавців, виховав для України і світу митців, які стали гордістю національного мистецтва. У «Льонку» співала майбутня Народна Артистка, Герой України Ніна Матвієнко; з ансамблем

нерозривно пов'язана доля Народної Артистки України, Героя України Раїси Кириченко (учасниці першого складу «Льонка»); Народних Артистів України Рафаїла Малиновського, Ольги Павловської, Анатолія Пашкевича, Антоніни Червінської; Заслужених Артистів України Віктора Гуменюка, Раїси Добролежі, Олени Кулик, Ольги Кутнякової, Геннадія Познякова; Заслужених Діячів Мистецтва України Олександра Вацика, Мирона Грицевича, Олександра Крутоуса, Федора Поляніна.

Висновки. Діяльність «Льонка» спрямована на збереження, розвиток, популяризацію і примноження багатомістової автентичної народнопісенної культури поліського регіону і всієї України, робить вагомий внесок у національне відродження і розбудову вітчизняного мистецтва, стверджує високий авторитет і позитивний імідж держави. До сьогодні «Льонка» продовжує визначати високий рівень української музично-хореографічної культури, вражати оригінальним звучанням, цікавими типажами артистів. На його творчості виховалося не одне покоління патріотів рідного краю. Не викликає сумнівів те, що творча діяльність ансамблю стала вагомим чинником розвитку професійного хорового і хореографічного виконавства Житомирщини.

Представлена стаття відкриває перспективи подальшого вивчення окресленої проблематики, яке може бути спрямовано на з'ясування впливу творчості ансамблю «Льонка» на діяльність хорових і танцювальних колективів регіону, вивчення особливостей диригентської й організаційно-творчої роботи хормейстерів, диригентів і балетмейстерів колективу, дослідження особливостей подальшого розвитку професійної музичної культури Полісся.

Список використаної літератури:

1. Білоус П., Копоть І. Нескінченна музика життя Івана Сльоти: нарис життя і творчості. Житомир: Рута, 2016. 190 с.
2. Іван Михайлович Сльота: автобіографія. Сучасники про творчість письменника. Письменники Житомирщини. Кн. 1. Житомир: Пасічник М. П., 2010. Сс. 184-193.
3. Климчук О. Сині очі Полісся. Ранок. 1976. № 9. С. 4.
4. Кметюк Т. Поліський ансамбль пісні і танцю «Льонок»: історія і сучасність. Мультинаукові дослідження як тренд розвитку сучасної науки : зб. наук. праць міжнар. конф. (Київ, 13 квітня 2013 р.). Київ: Центр наукових публікацій, 2013. Ч. II (Мистецтвознавство). Сс. 108-111.
5. Поліський ансамбль пісні і танцю «Льонок». URL: <https://salo.li/fb57712>
6. Сльота І. З твого серця: до 25-річчя творчої діяльності в Поліському ансамблі пісні і танцю «Льонок». Київ : Арфа, 1996, 419 с.
7. Сльота І. Нескінченна музика життя. Вибрані твори: в 3 кн. Кн. 1. Житомир : Полісся, 2007. 412 с.; Кн. 2. 368 с.; Кн. 3. 348 с.
8. Столярчук Г. Весняні барви «Льонка». Житомирщина. 1979. 3 жовтня. С. 6.
9. Столярчук Г. Щедрий вечір «Льонка». Житомирщина. 2006. 26 січня. С. 5.
10. Художній керівник житомирського ансамблю «Льонок» Іван Мартиненко: «Після Івана Сльоти у мене дуже почесне і відповідальне завдання». URL: <https://salo.li/2e53FAF>
11. Шинкарук В. Творча характеристика Поліського ансамблю пісні і танцю «Льонок». Аз-Буки. Літературно-мистецькі студії. Житомир: Полісся, 2015. Сс. 254-260.
12. 65 років творчого життя: Житомирський ансамбль «Льонок» готується до ювілею. URL: <https://salo.li/b9d1c9f>

Taras V. KMETIUK,
PhD in Arts,
King Danylo University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine,
e-mail: kmetiuk.taras@ukr.net,
ORCID: 0009-0000-3155-8267

Nataliia A. TOLOSHNIAK,
PhD in Arts, Associate Professor,
King Danylo University,
Ivano-Frankivsk, Ukraine,
e-mail: nataliia.toloshniak@ukd.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-2317-4321

ARTISTIC ACTIVITIES OF THE POLISSIA SONG AND DANCE ENSEMBLE “LYONOK”

Abstract. The article highlights the history of creation and analyzes the creative activity of the Polissia State Academic Song and Dance Ensemble “Lyonok” named after Ivan Slyota Zhytomyr Regional Philharmonic named after Sviatoslav Richter from the point of view of the specifics of its functioning, performance style, touring geography (in addition to Ukraine, the group performed concerts in Azerbaijan, Bulgaria, Georgia, Lithuania, Moldova, Germany, Poland, Romania, Slovakia, France, etc.), features of the repertoire (in based on the best examples of Polissia folk art: choral, dance, ensemble, orchestral numbers, vocal and choreographic compositions).

The article provides a detailed description of the collective's artistic biography, highlights the creative rise of its long-time leader Ivan Slyota, whose titanic work contributed to the creation of exquisite concert programs, a diverse repertoire, and perfect artistic performance. It has been proven that the activity of “Lyonok” is aimed at preserving, developing and

popularizing the authentic folk song culture of the Polish region, making a significant contribution to the national revival, the development of national art and providing it with fame as one of the best collectives of Ukraine.

The content of scientific research and its problems are actualized in historical musicology through the use of new documentary materials, periodicals, and electronic resources, which allow to evaluate in a new way the important critical period in the history of Polissia's song and dance performance, in particular, the activities of the ensemble.

Bright originality and vocal-choreographic art represented by “Lyonok” continue to define the high level of Ukrainian culture, impressing with original sound, bright originality, interesting types of artists, originality of performance style combined with high professionalism. More than one generation of patriots of the native region was brought up on the work of the Polissia Ensemble of Song and Dance. The collective's artistic activity became an important factor in the development of professional choral and choreographic performance in Zhytomyr region.

Key words: “Lyonok”, song and dance ensemble, Ivan Slyota, Polissia, concert activity, repertoire, vocal and choreographic art.

References:

1. Bilous P., Kopot I. (2016). Neskinchenna muzyka zhyttia Ivana Sloty: narys zhyttia i tvorchosti [The endless music of Ivan Slyota's life: a sketch of life and work]. Zhytomyr: Ruta [in Ukrainian].
2. Pasichnyk, M. (Eds.). (2010). Ivan Mykhailovych Slota: avtobiohrafiiia. Suchasnyky pro tvorchist pysmennyka [Ivan Mykhaylovych Slyota: autobiography. Contemporaries about the writer's work]. Writers of Zhytomyr region. Zhytomyr: Pasichnyk, M. P. [in Ukrainian].

3. Klymchuk, O. (1976). Syni ochi Polissia [Blue eyes of Polissya]. *Ranok*, 9, 4 [in Ukrainian].
4. Kmetiuk, T. (2013). Poliskyi ansambl pisni i tantsiu “Lonok”: istoriia i suchasnist [Polissia Song and Dance Ensemble “Lyonok”: history and modernity]. *Proceedings of the International Conference “Multidisciplinary research as a trend in the development of modern science”* (108-111). Kyiv: Tsentr naukovykh publikatsii [in Ukrainian].
5. Poliskyi ansambl pisni i tantsiu “Lonok” [Polissia Song and Dance Ensemble “Lyonok”]. Available at: <https://salo.li/fB57712> [in Ukrainian].
6. Slyota, I. (1996). Z tvoho sertsia: do 25-richchia tvorchoi diialnosti v Poliskomu ansambli pisni i tantsiu “Lonok” [From your heart: to the 25th anniversary of creative activity in the Polissia Song and Dance Ensemble “Lyonok”]. Kyiv: Arfa [in Ukrainian].
7. Slyota, I. (2007). Neskinchenna muzyka zhyttia. Vybrani tvory [The endless music of life. Selected works]. Zhytomyr: Polissya [in Ukrainian].
8. Stoliarchuk, H. (1979). Vesniani barvy “Lonka”. [Spring colors of “Lyonok”]. *Zhytomyrshchyna*, October 3, 6 [in Ukrainian].
9. Stoliarchuk, H. (2006). Shchedryi vechir “Lonka” [A generous evening of “Lyonok”]. *Zhytomyrshchyna*, January 26, 5 [in Ukrainian].
10. Ivan Martynenko, khudozhnii kerivnyk zhytomyrskoho ansambliu “Lyonok” Ivan Martynenko: “Pislia Ivana Sloty u mene duzhe pochesne i vidpovidalne zavdannia” [Ivan Martynenko, artistic director of the Zhytomyr ensemble “Lyonok”: “After Ivan Slyota, I have a very honorable and responsible task”. Available at: <https://salo.li/497a2bE> [in Ukrainian].
11. Shynkaruk, V. (2015). Tvorchа kharakterystyka Poliskoho ansambliu pisni i tantsiu “Lyonok” [Creative

characteristic of Polissia Song and Dance Ensemble “Lyonok”.] Az-buky. Literaturno-mystetski studii. Zhytomyr: Polissia [in Ukrainian].

12. 65 rokiv tvorchoho zhyttia: Zhytomyrskyi ansambl “Lyonok” hotuietsia do yuvileiu [65 years of creative life: Zhytomyr ensemble “Lyonok” is preparing for its anniversary]. Available at: <https://salo.li/C0543F5> [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.87-105>

УДК: 78.2і; 78.35; 78.25

Чен МЕНГЖАО,

аспірантка,

Львівська національна музична академія

імені М. В. Лисенка,

Львів, Україна,

e-mail: oxanaostap@ukr.net,

ORSID: 0009-0009-6639-3584

РАННІ КОНЦЕПЦІЇ СОНАТНОЇ ФОРМИ У ФОРТЕПІАННИХ СОНАТАХ КИТАЙСЬКИХ КОМПОЗИТОРІВ

Анотація. Стаття присвячена вивченню музичних форм сонат для фортепіано китайських композиторів старшої генерації. Мета роботи – дослідити структуру однієї музичної форми (сонатної або сонатного алєгро) у перших сонатах для фортепіано китайських митців, виявити різні, похідні від прототипу, її інваріанти, вказати на залежність їх вигляду від художнього задуму, що відображає діалектику музичного мислення китайських композиторів на ранньому етапі розвитку жанру фортепіанної сонати (1939-1949 рр.). Для досягнення мети вжито системну методологію дослідження, що проявилася у застосуванні історичного (у виділенні періоду розгляду), аналітичного (в структуруванні частин, тем, побудов форми), типологічного (у визначенні відповідності прототипу) та порівняльного (у зіставленні одного виду форм різних композиторів) методів опрацювання матеріалу. Уперше в українській музикології здійснене дослідження однієї з найяскравіших музичних форм в її індивідуальних виявах у перших фортепіанних сонатах визначних

китайських митців. Доведено, що, відображаючи рецепцію її класичного прототипу, ранні приклади сонатної форми виявляють самобутні формотворчі концепції. Аналіз композиційних структур сонатної форми у фортепіанних сонатах старшої генерації китайських митців (Ма Сіконга, Дін Шаньде та Цзян Веньє) показав використання ними у вказаний період різних типів даної форми. Авторські інваріанти представляють старовинну двочастинну сонатну форму, трифазну старосонатну форму та сонатне алегро романтичної доби. Тобто перші китайські сонати для фортепіано представляють зразки формотворення, що склалися під впливом барокових та романтичних традицій. Ті ранні формотворчі концепції китайських митців разом із іншими чинниками творили національне обличчя жанру сонати у ранній період його розвитку.

Ключові слова: китайські фортепіанні сонати, композиційна структура, авторські концепції сонатної форми.

Вступ. Сьогоднішній стан музично-теоретичної науки демонструє все більше вихолощення її сутнісних проблем, серед яких і проблеми музичної форми. Тимчасом увага до них (як і до проблем гармонії, ладу, ритміки та ін.) визначає інтерес дослідників власне до Музики, а, отже, має бути пріоритетною для *музикознавців* порівняно з численними, дотичними до неї, другорядними культурологічними явищами. Визнання такої позиції зумовило звернення до композиторських формотворчих концепцій як відображення музичного мислення в китайській музиці, а здобутий фах піаніста викликав спеціальну увагу до них у жанрі фортепіанної сонати.

Як відомо, перші сонати в історії китайського фортепіанного мистецтва з'явилися упродовж 1939-1949 рр., коли достатнього розвитку набули фортепіанне

виконавство, рівень слухацького сприйняття та розуміння і, звичайно, композиторської майстерності.

У вказаний період у Китаї з'явилися перші добре освічені композитори, які вже неабияк знали не тільки технічні та виразові можливості фортепіано, а й «секрети» високохудожнього komponування звукового матеріалу. Здобувши фахову освіту у кращих музичних закладах на Батьківщині та за кордоном, вони прагнули творити свою музику, взоруючись на європейські зразки жанрів та форм. Так з'явилися й перші фортепіанні сонати.

Постановка проблеми. Як порахували сьогодні дослідники китайської музики, зокрема жанру фортепіанної сонати, протягом десяти названих років було написано перші шість творів. На сьогодні збереглося тільки п'ять, які вдалося віднайти та опублікувати [6, с. 83]. Авторами ранніх сонат стали відомі в Китаї композитори Ма Сіконг (Ma Si Kong, Ma Si Цон, Ma Сіцонг, Ма Сицун; кит. 马思聪, англ. Ma Sicong), Дін Шаньде (кит. 丁善德, англ. Ding Shàndé), Цзян Веньє (кит. 江文也, англ. Jiang Wenye). Саме вони вважаються фундаторами жанру фортепіанної сонати у китайській музиці: завдяки їхнім зусиллям було закладено основи майбутнього розвитку його національного різновиду [6, с. 94].

Проте не меншою заслугою цих композиторів стала розробка ними власних інваріантів сонатної форми, зокрема форми сонатного алегро. Їх створення свідчило про появу оригінальних формотворчих концепцій і загалом піднесення музичного мислення та національної музичної мови. Тому кожний художній зразок ранніх сонат заслуговує на спеціальну увагу, зокрема й щодо вияву специфіки будови кожного твору, його структури, яка розкриває перші індивідуальні рецепції європейського прототипу сонатної форми. Ті формотворчі концепції,

реалізовані у фортепіанних сонатах названих композиторів, здатні не лише показати певні моделі формотворення як втілення ідеї композитора, а й типи музичних форм тогочасної фортепіанної музики загалом. Це дозволить не тільки наблизитись до типології музичних форм у китайській музиці, теорії музичного мислення чи ін., а й допомогти виконавцям у їх осягненні вказаного жанру.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Тема музичних форм як феномену у сонатах для фортепіано китайських композиторів дотепер не зробилася популярною ані в китайській, ані в західній чи навіть українській музикології, хоч початок систематичного вивчення музичної форми у китайській музиці поклав Хе Лутін, написавши у 1958 р. першу статтю про проблеми форми в китайській музиці. У пізніших китайських працях загального характеру музична форма переважно розглядалася разом із іншими факторами у багатогранному (щоправда, найчастіше — музично-естетичному або музично-стильовому) аналізі певної музики, а не як окреме явище у визначеному жанрі, прикладом чого є, зокрема, капітальна праця Ян Жухуай «Аналіз музики» [14]. Зміна ситуації намітилася з появою дослідження сонати як жанрової форми та сонатності як принципу музичної композиції Хуан Цзечуань [2], хоча воно й не стосувалося безпосередньо китайських сонат для фортепіано. В останні роки чи не найбільше уваги до музичної форми творів приділено у дисертаційній праці Ян То про історію та теорію жанру фортепіанної сонати китайських композиторів [6].

Не торкаються проблематики музичної форми як окремого явища і дослідження, присвячені творчості окремих композиторів. Це стосується передусім праць Вей Тінге про особливості і еволюцію фортепіанного стилю Дін Шаньде [13], Цянь Іпін у вивченні його ж музичної

творчості [11] і, тим більше, Шан Тон у конспективному огляді музичних творів композитора [12]. Ця прогалина помітна й у одному з кращих досліджень фортепіанної творчості Ма Сіконга китайського музикознавця Пу фан [10], де автор визначає історичне місце фортепіанної Сонати № 1, характеризує загальні і деякі окремі риси стилю композитора, не приділяючи достатньої уваги композиційній побудові ні цього, ні інших творів. Спеціальний аналіз конкретних музичних форм у фортепіанних сонатах Цзян Веньє запропоновано у нашій статті [3], яка розглядає музичні побудови у ранніх сонатах композитора як один із чинників його самобутнього стилю.

Відсутність аналізу музикознавцями музичних форм у китайській фортепіанній музиці, зокрема сонаті, підкреслює актуальність обраної теми. Брак літератури на цю тему змусив обрати як наукову базу передусім основоположні теоретичні праці, а також дослідження, підручники, посібники універсального типу про будову музичних творів (музичні форми) авторитетних українських учених.

У статті здійснено спробу опанування проблеми формотворення у фортепіанних сонатах китайських композиторів раннього періоду розвитку жанру (1939-1949 рр.) за підсумками паралельного детального аналізу їх нотного тексту, поєднання знання універсальної базової літератури та безпосереднього аналізу нотного тексту.

Мета роботи – дослідити структуру однієї музичної форми (сонатної або сонатного алегро) у перших сонатах для фортепіано визнаних у Китаї митців – Ма Сіконга, Дін Шаньде та Цзян Веньє, виявити різні, похідні від прототипу, її інваріанти як відображення діалектики музичного мислення китайських композиторів на ранньому етапі розвитку жанру фортепіанної сонати (1939-1949 рр.).

Виклад основного матеріалу. Як попередньо згадувалося, у числі перших фортепіанних сонат,

написаних у період 1939-1949 рр., були твори Ма Сіконга, Дін Шаньде та Цзян Веньє. Їм належить хронологічна першість у появі власне жанру сонати для фортепіано, а, отже, й сонатної форми.

То ж? першу в китайській музиці фортепіанну сонату створив Ма Сіконг (1912 р., провінція Гуандун – 1987 р., США), який вивчав композицію у консерваторії м. Нансі (Франція). Для фортепіано він написав Концерт, фортепіанний квінтет, біля восьми сонат (сонатин) (не всі опубліковані), чимало п'єс.

Створена у 1939 р. Соната № 1 сі бемоль мінор двочастинна: перша частина – Серенада (Serenade), друга – Балет (Baled). То ж, Ма Сіконг втілює ідею об'єднання недовгих інструментальних п'єс в один твір на основі певної сюжетної програми, створивши сонату програмного характеру циклічного типу. Прикметно, що обидві частини, навіть перша, повільна (Andante), написані у сонатній формі [9]. Аналіз нотного тексту переконує, що жодна з ключових побудов першої сонатної форми не має строгого поділу на періоди: переважає імпровізаційний характер розвитку: часта зміна фактури, динаміки, метру, тонального плану (переміна гармонічних функцій в акомпанементі до співучої теми у Головній партії) (останнє успішно «працює» на переміну звукової кольористики, певних емоційних станів, що дає підстави говорити про вплив на композитора музики імпресіонізму (принагідно зазначимо, що улюбленим композитором був К. Дебюссі). Водночас, як зауважив Пу Фан, структура «пісенної» першої частини загалом хоч і видається вільною, проте, вона доволі впорядкована і цілісна (останньому великою мірою сприяє розгорнута Кода) [10, сс. 65-66]. Отже, прикметними особливостями першої сонатної форми є:

- побічна партія (П. п.) побудована на інтонаційній видозміні матеріалу Головної партії (Г. п.), що породжує смисловий контраст;
- повторення у Репризі тільки Головної партії;
- поліфонічні прояви визначили характер синтаксису, зокрема відсутність абсолютної симетрії, періодичних структур; так, форма розгортається переважно плинно;
- у тональному плані дана сонатна форма – це композиція з двох умовних частин, де перша (Експозиція) містить тональний і тематичний контраст, а друга (Розробка і Реприза) – нестійку першу фазу з наступною тональною стабілізацією.

Наведені характеристики дозволяють стверджувати, що сонатна форма Першої частини Сонати Ма Сіконга має виразні риси старовинної (двочастинної) сонатної форми (щоправда, у «типовій» старовинній сонатній формі традиційно повторюється лише Побічна партія) (рис. 1).

<i>Експозиція</i>	<i>Розробка</i>
Andante	Piu mosso.....tranquillo.....J=72 Apassionato..... <i>F pp</i>
Г. п. (1-16), Сполучна тема (17-34), П. п. (35-57), Заключна тема (58-64);	вступ (65-72), Г. п. (73-100), Сполучна (100-106);
In b – Des.....In D.....In Es.....	in b.....in cis-fis-b.....
64 т.....	41 т.....
<i>Реприза</i> <i>Кода</i>	
Темпо I.....	J=58 sostenuto
Г. п. (107-122), Сполучна (123-145);	(146-173)
In b.....
38 т.....	27 т.....

Рис. 1. Схема сонатної форми у I ч.

Не позбулася рис старовинної сонатної форми й Друга частина твору (власне сонатне алегро) у Сонаті Ма Сіконга, за обсягом більш ніж удвічі довша за Першу. В ній і Головна, і Побічна партії піддаються інтонаційним змінам вже в Експозиції. Розробка – найбільша частина сонатного алегро – характерна поліфонічним розвитком музичного

матеріалу. Контраст тональностей у ній супроводжується інтонаційною розбіжністю тематичного матеріалу. Прикметно також, що в Репризі Головна партія збільшується (ймовірно, задля надання їй одній визначальної смислової значимості). Загальна пропорційність тактів тематичних побудов у другому сонатному алєгро така: 143-169-64-13 (кода) (рис. 2):

<i>Експозиція</i>	
Allegro appassionato	Piu agitato.....Meno mosso I.=92.....Tempo
I.....	stringendo
Г. п. А (1-8) + В (9-17) + А (18-25)+В1 (26-45), Сполучна тема (46-63), П. п.: А (64-71)+А1(71-78)+4+А (82-90)+А2 (90-104), Заключна тема (104-127), кода експозиції (128-143);	
In b-Des.....	In Des..... A-dur.....
143 тт.	
<i>Розробка</i>	
A tempo.....	Piu tranquillo (J=78)
Г. п. (А: 144-151)+В: 152-169)+А1 (170-187), Сполучна (А: 188-194)+ (В: 195-200)+(В: 201-209), П. п. (210-231), Сполучна (В: 232-249), П. п. (250-290), Заключна (291-313)	
g-moll.....	In b.....In fis.....
169 тт.	
<i>Реприза</i> <i>Кода</i>	
FFF.....	FF stringendo
Г. п (314-377).....	тт. 378-391
in b.....	
64 тт.....	13 тт.

Рис. 2. Пропорційність тактів тематичних побудов у другому сонатному алєгро

Як показує аналіз, конструктивна логіка сонатних форм у Сонаті № 1 Ма Сіконга переважно дотримується основоположних принципів класичного її прототипу у зіставленні двох тематичних сфер (Головної і Побічної партії), повторенні партій Експозиції (Головної і Сполучної у I ч. та Головної у II ч.) у Розробці, підпорядкуванні тонального плану кожної частини усього циклу одній головній тональності (сі-бемоль мінору), що є «необхідною формальною умовою об'єднання частин у циклі» [4, с. 306]. Помітною відмінністю від традиційного «правила» є

проведення в Репризі тематичного матеріалу тільки Головної партії.

Водночас обидві сонатні форми у Першій сонаті Ма Сіконга помітно відрізняються між собою масштабами викладу музичного матеріалу: якщо Експозиція в Серенаді (I ч.) вкладається у 64 такти (з усіх 173 тактів), то у Балеті (II ч.) вона сягає 143 тактів (з усіх 391). Відповідно різними за обсягом є Головні партії (відповідно 16 та 45 тактів) та Побічні (22 і 39 тактів).

Характерною особливістю драматургії сонатної форми у Ма Сіконга є мало виразна організованість (періодична структурованість) музичного матеріалу: він нестійкий, мінливий, має «пульсуючий» вигляд протягом усього твору. При тому завдяки рідкісним цезурам видно прагнення до неперервності розгортання музичного матеріалу кожної окремої частини, що є наслідком поліфонічної генетики. Конфлікт між образами (темами) умовний: це швидше їх зіставлення, плавне перетікання, рідше порівняння, ніж протиборство. Розвиток дії («сюжету») не передбачає сутички: це лише різні сторони мімезисного відображення людських емоцій, видів творчої діяльності (співу чи танцю). Сонатним формам Ма Сіконга властива полісемантична природа тематичного розгортання, коли кожна наступна тематична побудова пропонує новий інтонаційний матеріал, отже, іншу смислову якість.

Гіпертрофія середнього епізоду (Розробки) у II ч. та неповне проведення тем експозиції у Репризі (лише Головної партії) у двох сонатних формах свідчать про нестійкість даних структурних типів сонатної форми Ма Сіконга, властиву початковому етапу кристалізації музичних форм у творчості китайських композиторів. Ма Сіконг став чи не першим у Китаї композитором, хто зрозумів «пластичне багатоманіття» старовинної двочастинної сонатної форми: порівняно з класицистичною

сонатою її ознаки закріплені менш жорстко, строга система послідовності фаз сонатної форми доволі розмита і «ступінь строгості» відбитий по-різному.

Отже, в Першій сонаті для фортепіано характерною ознакою формотворчої концепції Ма Сіконга є поєднання рис кількох епох: в архітектоніці кожної частини – бароковості (через властивості старовинної двочастинної форми), а в їх циклічності (поєднанні двох різних за змістом, інтонаційним наповненням, фактурою та композицією частин) та програмності (у назвах частин) – романтизму.

Хронологічно наступною (і збереженою) сонатою для фортепіано з сонатним алєгро став твір Дін Шаньде. Цей композитор також належить до найстаршої генерації китайських митців, хто творив у жанрі фортепіанної сонати (1911-1995 рр.). Випускник Шанхайського національного музичного інституту поглиблював свої знання у Європі: спочатку в Німеччині (зокрема, у композитора Франкеля, 1942 р.), а пізніше – у Франції (у А. Онегера, 1947 р.). Це забезпечило митцеві добрі знання європейської музики та високий рівень фахової композиторської майстерності. Дослідники творчості Дін Шаньде зазначають, що з відомих збережених творів композитора 16 призначені для фортепіано [11, с. 6]. Серед них і Соната мі мажор ор. 2, написана у 1946 р., тобто в ранній період розвитку жанру.

Твір має три частини, з яких перша і третя написані у сонатній формі, але дещо відрізняються між собою за характером і темпом. Очевидно, що їх відмінність найперше пов'язана з місцем у Сонаті: перша демонструє початок викладу змісту («зав'язку сюжету»), друга – його завершення (розв'язку), що підсумовується Кодою. Структура Першої частини доволі розгорнута: відповідно до класичного прототипу містить доволі широку Експозицію (47 тт.), але й дуже стисло Розробку (17 тт.) як окрему середню частину і таку ж широку («розтягнуту») повну Репризу (40 тт.). За

порядком тем така Розробка відповідає Експозиції, але відрізняється від неї тональним планом (одноіменний мінор) та більшою нестійкістю. Початок Розробки в тональності одноіменного мінору стосовно мажорної тональності закінчення Експозиції нагадує старовинну двочастинну сонатну форму. Прикметною рисою є також і насичення форми більшою кількістю цезур як на границях розділів, так і між партіями та в самих партіях, а в тематизмі – численними кадансовими замиканнями. Композиція дробиться на основні партії структурними та ритмічними засобами, а не тонально-фактурними, чи темповими. Головною ознакою Розробки хоч і стала нестійкість тональності з її динамічною спрямованістю, проте помітний і розвиток окремих елементів Головної і Побічної партій, а ще виразна їх періодичність. Останнє разом із масштабною диспропорцією цілого викликаною помітним стисненням вказаних партій, є характерною особливістю даної форми Дін Шаньде [7] (рис. 3).

<i>Експозиція</i>	<i>Розробка</i>
Allegro moderato	
Г. п. ((A (1-8)+A1 (9-16))+ Сполучна (17-22)+П. п. ((A (23-27)+A1 (28-32))+B (33-41))+ Заключна (42-47); Г. п. (48-56), П. п. (57-65)	
E-dur.....in gis-cis-fis (пентатоніка).....e-moll.....	

47 тт.....	17 тт.....
<i>Реприза</i>	<i>Кода</i>
Г. п. ((A (66-73)+A1 (74-82))+Сполучна (83-87)+П. п. ((A (88-92)+A1 (93-96))+B (97-105));тт. (106-117)	
E-dur.....	

39 тт.....	21 тт.....

Рис. 3. Аналіз звукового матеріалу Третьої частини Сонати Дін Шаньде

Сонатна форма Третьої частини Сонати Дін Шаньде має подібні пропорції структурних частин, однак усі вони значно масштабніші. Аналіз звукового матеріалу [7] показує, що він

будується за «виробничим» принципом: неперервним ланцюгом мотивно-тематичних оновлень фактури, ритму, що постійно «перегукуються», забезпечуючи і зв'язок між ними, і «пластику перехідності» при збереженні єдиного темпу і танцювального характеру.

Починаючи з Побічної партії, тематизм виразно «розтягнутий» завдяки мотивній розробковості. Як принцип викладу вона починається вже з середини Побічної партії, яка, перейшовши, як належить сонатній формі класичного зразку, у нову тональність (п'ятого шабля), розгортається за допомогою нових інтонаційних побудов (умовно В, С, D) (цікаво, що далі розробці буде піддана лише початкова (визначальна) побудова А), накопичення в яких нових інтонаційно-тематичних елементів не вийшло за межі Експозиції. Ця особливість другої сонатної форми у Сонаті Дін Шаньде уподібнює її до трифазної старосонатної форми, що передувала класичному типу сонати (рис. 4).

<i>Експозиція</i>	<i>Розробка</i>
Allegretto con vivo.....	In tempo.....
Г. п. (1-12)+Спозучна (13-21)+П. п. (А (22-30)+А1 (31-38)+В (39-49)+С (50-58)+Д (59-68))+Заключна (69-77);Г. п. (78-90), П. п. (91-99)	
E-dur.....	h-moll.....in As-gis.....
77 тт.....	21 тт.....
<i>Реприза</i> <i>Кода</i>	
.....	
Г. п. (100-111)+Спозучна (112-120)+П. п. (121-157)+Заключна (158-165);(166-179)	
E-dur.....	h-moll.....E-dur.....
79 тт.....	13 тт.....

Рис. 4. Соната Дін Шаньде

У Репризі повторюються усі теми Експозиції, а після тематичного матеріалу заключної теми з'являється спочатку моторна, а скоро - гучна Кода.

Ранній десятилітній період у розвитку фортепіанної сонати завершує Четверта соната «Карнавальний день» («День карнавалу») ор. 54 (1949 р.) Цзян Веньє у трьох частинах. Перша з них написана у сонатній формі [8]. В

основі мелодичного матеріалу бадьорої неконтрасної Головної партії двочастинної форми ритмічно змінена відома народна пісня «Лан Хуа Хуа». Тональний план не постійний, стійкість переходить від одного опорного звуку до іншого (g-d-f-g) аж до Сполучної теми, яка фактурно і тонально готує появу ліричної Побічної теми. Вона звучить у нетиповій для класичної форми тональності IV шабля. Це свідчить про «внутрішній» контраст тем, що впливає з внутрішнього розвитку елементів Головної партії. Після Побічної партії настає Заключна тема. Наявний у ній динамічний підйом засвідчує кульмінацію в Експозиції, яка, проте, не закріплює, як звичайно тональність Побічної партії: її моторика готує подальший розвиток матеріалу.

Розробка стисла: протягом 21 такту чути дві основні партії Експозиції. Проте не вся Головна партія, а тільки її тематичне «зерно». Характерна частина (шодва такти) зміна фактурних побудов та модуляційних планів, які, врешті, приводять до ескізного (чотиритактового) інтонаційного «зерна» Побічної партії. Після короткого заспокоєння у Репризі чутно першу побудову Головної партії, Сполучну тему, Побічну партію, Заключну тему і знову Головну. Кода містить інтонації Головної теми (рис. 5).

Експозиція.....Розробка.....

Allegro animato.....dolce e cantabile..Andante sostenuto..Tempo I..a tempo ma tranquillo

Г. п. (A(8+3)+A1(12-21), Сполучна (22-26), П. п. (27-34), Заключна (35-46); Г. П. (47-64), П. п. (65-68)

In g-d-f-g.....in cis.....fis.....in a-C.....in g.....in d.....

46 тт.

Реприза.....Кода

Allegro animato.....dolce e cantabile..Andante sostenuto..Tempo I..Andantino tranquillo.....Animato

Г. П. (69-77), Сполучна (78-82), П. п. (83-90), Заключна (91-100), Г. П. (101-116).....(117-124)

In d.....g#.....g.....In d-G

Рис. 5. Четверта соната «Карнавальний день» («День карнавалу») Цзян Веньє

Отже, перша частина даної Сонати Цзян Веньє представляє класичну сонатну форму, бо має чотири

основні частини (експозицію, розробку, репризу і коду). При цьому Експозиція і Реприза урівноважують розвиток «сюжету» за обсягом, а Кода «цементує» його: 46 тт.+21 тт.+47 тт.+8 тт. Коротка «стиснута» Розробка (а, властиво, її подоба) – прикметна риса даної формотворчої концепції Автора: цей епізод ніяк не розвиває основних тем, а, скоріше, *нагадує* про них у концентрованому викладі, щоб не втратити піднесений радісний стан слухача. Новацією композитора є використання скорочених тем у Розробці, до того ж у швидкій частині, тоді як така характерна для повільних частин циклічних форм (зустрічається в сонатах Моцарта, Бетховена та ін.). Значення розлогої Репризи полягає в тому, щоб утвердити всі теми Експозиції у їхньому незмінному вигляді, декларуючи тріумф свята та проникливо-чуттєвий ліризм його переживання. Даний інваріант сонатного алегро обраний Цзян Веньє не випадково: його зумовила програмність твору, закладена Автором ще в його назві.

Зміна пентатонічних рядів хоч і розвиває функціонально-гармонічну тональну логіку мелодичної будови твору, ускладнює відчуття тональної орієнтації, але урізноманітнює гармонічні стани. Це стає «енергетичним рушієм форми», зберігаючи її єдиний цілісний піднесено-святковий настрій.

Висновки. Отже, аналіз сонатних форм у трьох сонатах китайських композиторів (Ма Сіконга, Дін Шаньде та Цзян Веньє), що належать одному (ранньому) періоду у розвитку жанру, демонструє розмаїтість індивідуальних формотворчих концепцій. Кожний інваріант цієї форми має свої особливі прикмети, що дають підстави віднести їх до різних видів: старовинної двочастинної сонатної форми, трифазної старосонатної форми та сонатного алегро романтичного типу. Вибір оформлення музичного матеріалу в кожній конкретній Сонаті хоч і залежав від задуми композитора, саме його програми, але завжди виявляв зв'язок

із класичним прототипом. Тематизм, розвиток, тональний план показували індивідуальну структуру кожної композиції, що виявляла особливості музичного мислення її Автора. Як виявилось, за короткий період і в небагатьох ще ранніх зразках жанру китайські композитори загалом втілили різні типи сонатних форм: від барокових до романтичної. Вони довели, що їх формотворчі пошуки рухалися не до штучного витворювання нових типів, а до втілення «взагалі законів утворення форми залежно від її [музики] змісту» [1, с. 323]. Отримані висновки стимулюють до продовження аналізу форм у сонатах наступного періоду, на який припадає розквіт сонатного жанру, відтак, представити поетапну картину формотворення як втілення композиційного мислення китайських митців (його еволюційності чи регресу), їх уподобань, новацій тощо.

Список використаної літератури:

1. Гнаташин О. Історичний вимір українських музично-теоретичних концепцій. Львів: Вид-во Львів. політехніки, 599 с.
2. Хуан Цзечуань. Соната як жанрова форма та сонатність як принцип музичної композиції в світлі діалогічного музикознавчого методу: автореф. дис... канд. мистецтвознав. Одеса, 2015. 19 с.
3. Чен Менгжао. Фортепіанні сонати Цзян Веньє як втілення самобутнього стилю композитора. Українська музика. 2023. № 2(45). Сс. 85-97.
4. Шип С. Музична форма від звуку до стилю. Київ: «Заповіт», 1998. 367 с.
5. Ян То. Історичний генезис та перший період формування китайської фортепіанної сонати. Культура і сучасність: альманах. 2019. № 2. Сс. 231-236.
6. Ян То. Китайська фортепіанна соната: історія та теорія жанру: Дис... на здобуття наук. ступеня д-ра

- філософії, сец. 023 Музичне мистецтво. Харків, 2023. 223 с.
7. Dean Shande. Piano Sonata in E major. Dean Shande. Complete Works: Part II. Shanghai: Shanghai Music Publishing. 2012. Pp. 10-16.
8. Jiāng wén yě. Zòumíngqǔ zuòpǐn. 54. Jiāng wén yě. Gāngqín zuòpǐn jí:2 Juǎn. Běijīng: Zhōngyāng yīnyuè chūbǎn shè, 2006. Dì 2 juǎn. Yè. 1-19.
9. MA Sicong. Piano Sonata No.1 B-flat Minor. Pu Fang and Tong Daojin. 100 years of Chinese Piano Music. Vol. IV. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music, 2015. Pp. 1-31.
10. Pú fán: Mǎ sīkōng gāngqín zuòpǐn yánjiū. Huangzhong. Wǔhàn, 2013. Yè. 55-68.
- Qián yīpíng. Dīngshàndé yīnyuè zuòpǐn. Shànghǎi: Shànghǎi yīnyuè, 1986, 373.
11. Shān dùn. Zuòqǔ jiāding shàn dé yīnyuè zuòpǐn tèdiǎn jiǎn shù. Zhōngyāng yīnyuè xuéyuàn tōngbào2001. № 3. Yè. 21-34.
12. Wèi tíng hé. Dīngshàndé gāngqín fēnggé de tèdiǎn yǔ yǎnbiàn. Zhōngyāng yīnyuè xuéyuàn xuébào, běijīng. 1992, № 1. Yè. 4-8.
13. Yángzhúhuái. Yīnyuè fēnxī (yǐ zhōngguó hé ōuzhōu yīnyuè zuòpǐn wéi lì). Běijīng: Wénhuà yìshù. 2003. 590 Yè.

Chen MENGZHAO,

Postgraduate Student,

Lviv National Music Academy named after M. V. Lysenko,

Lviv, Ukraine,

e-mail: oxanaostap@ukr.net,

ORSID: 0009-0009-6639-3584

EARLY CONCEPTS OF THE SONATA FORM IN PIANO SONATAS BY CHINESE COMPOSERS

Abstract. The article is dedicated to the study of musical forms of piano sonatas by Chinese composers of the older generation. The purpose of the work is to study the structure of one musical form (sonata or sonata allegro) in the first piano sonatas of Chinese composers, to identify its various invariants derived from the prototype, to point out the dependence of their appearance on the artistic intention, which reflects the dialectic of musical thinking of Chinese composers at the early stage of the development of the piano sonata genre (1939-1949). To achieve this goal, a systematic research methodology was used, which manifested itself in the application of historical (in the selection of the period of consideration), analytical (in structuring parts, themes, and form constructions), typological (in determining the correspondence to the prototype), and comparative (in comparing the same type of forms by different composers) methods of processing the material. For the first time in Ukrainian musicology, a study of one of the most striking musical forms in its individual manifestations in the first piano sonatas by prominent Chinese artists is carried out. It is proved that, reflecting the reception of its classical prototype, early examples of the sonata form reveal original formative concepts. The analysis of the compositional structures of the sonata form in the piano sonatas of the older generation of Chinese artists (Ma Sikong, Ding Shande and Jiang Wenye) has shown that they

used different types of this form in the specified period. The author's invariants represent the ancient two-movement sonata form, the three-phase old sonata form, and the sonata allegro of the Romantic period. In other words, the first Chinese piano sonatas represent examples of form-making influenced by Baroque and Romantic traditions. Those early formative concepts of Chinese artists, along with other factors, created the national face of the sonata genre in the early period of its development.

Key words: Chinese piano sonatas, compositional structure, author's concepts of the sonata form.

References:

1. Hnatyshyn, O. (2017). *Istorychnyi vymir ukrainskykh muzychno-teoretychnykh kontseptsii* [Historical measuring of the Ukrainian music-theoretical conceptions]. Lviv: Lviv Polytechnic Publishing House [in Ukrainian]
2. Khuan Tszechuan (2015). *Sonata yak zhanrova forma ta sonatnist yak pryntsyp muzychnoi kompozytsii v svitli dialohichnoho muzykoznavchoho metodu* [Sonata as a genre form and sonata as a principle of musical composition in the light of the dialogical musicological method]. Extended abstract of candidate's thesis, Odesa [in Ukrainian]
3. Chen Menhzhao (2023). *Fortepianni sonaty Tszian Venie yak vtilennia samobutnoho stylu kompozytora* [Jiang Wenye's piano sonatas as an embodiment of the composer's original style]. *Ukrainska muzyka*. 2(45), 85-97 [in Ukrainian].
4. Shyp, S. (1998). *Muzychna forma vid zvuku do stylu* [Musical Form from sound to style]. Kyiv: "Zapovit" [in Ukrainian]
5. Ian To (2019). *Istorychnyi henezys ta pershyi period formuvannia kytayskoi fortepiannoï sonaty* [Historical genesis and the first period of formation of the Chinese piano sonata]. *Kultura i suchasnist*. 2, 231-236 [in Ukrainian]

6. Ian To (2023). Kytajska fortepianna sonata: istoriia ta teoriia zhanru [The Chinese Piano Sonata: History and Theory of the Genre]. Extended abstract of candidate's thesis. Kharkiv [in Ukrainian].
7. Din Shande (2012). Fortepianna sonata Mi mazhor [noty] [Piano sonata in E major]. Din Shande. Povne zibrannia tvoriv: Ch. II. Shankhai: Shankhaiske muzychne vydavnytstvo, 10-16 [in Chinese].
8. Tszian Venie (2006). Sonata op. 54 [Piano sonata op. 54]. Tszian Venie. Zbirka fortepiannykh tvoriv: Pekin: Tsentralne vydavnytstvo muzychnoi presy, 2, 1-19 [in Chinese].
9. MA Sicong (2015). Piano Sonata No.1 B-flat Minor. Pu Fang and Tong Daojin. 100 years of Chinese Piano Music. IV. Shanghai: Shanghai Conservatory of Music, 1-31 [in Chinese].
10. Pu fan (2013). Doslidzhennia fortepiannykh tvoriv Ma Sikonha [A study of Ma Sikong's piano works]. Huangzhong: Ukhanska konservatoriya muzyky, 55-68 [in Chinese].
11. Tsian Ipin (1986). Muzychna tvorichist Din Shande] [Musical work of Ding Shande]. Shankhai: Shankhaiska muzyka [in Chinese].
12. Shan Ton (2001). Korotkyi narys osoblyvostei muzychnykh tvoriv kompozytora Din Shande [A brief outline of the features of the musical works of the composer Din Shande]. Visnyk Tsentralnoi konservatorii, 3, 21-34 [in Chinese].
13. Vei Tinhe (1992). Osoblyvosti i evoliutsiia fortepiannoho styliu Din Shande] [Peculiarities and evolution of the piano style of Ding Shande]. Visnyk Tsentralnoi konservatorii, 1, 4-8 [in Chinese].
14. Ian Zhukhuai (2003). Analiz muzyky (na prykladi kytajskykh i yevropeyskykh muzychnykh tvoriv) [Analysis of music (on the example of Chinese and European musical works)]. Zhukhuai Yan. Pekin: Kultura i mystetstvo [in Chinese].

ВІЗУАЛЬНІ МИСТЕЦЬКІ ПРАКТИКИ

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.106-129>

УДК 7.76:761;763

Юлія Вікторівна РОМАНЕНКОВА,
доктор мистецтвознавства, професор,
Національна академія
образотворчого мистецтва і архітектури,
Київ, Україна,
e-mail: juliia.romanenkova@naoma.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-6741-7829

**СУЧАСНІ ТЕНДЕНЦІЇ В УКРАЇНСЬКІЙ ГРАФІЦІ:
НОВЕ СЛОВО В МИСТЕЦТВІ ЧИ РУЙНАЦІЯ
ТРАДИЦІЙ**

Анотація. Стаття висвітлює феномен синтезу традицій та новацій у сучасній українській графіці. Особливий акцент зроблено на друкованій графіці, що завжди являла собою один з найцікавіших, але і найскладніших мистецьких феноменів. Охарактеризовано проблему взаємодії традицій і новаторства у мистецькому полі на прикладі графіки, відмічено тяжіння представників сучасної генерації до застосування технік комп'ютерної графіки. Розглянуто тенденції сучасного мистецтва тиражної графіки України, нововведення, інструментарій художників нового покоління. Поставлено проблему небезпеки зникнення класичних технік через зміцнення позицій комп'ютерної графіки (C.A.D). Увага сфокусована на шляхах збереження класичних традицій на прикладі технік глибокого друку: офорту, меццо-тинто, акватинти, сухої голки. Виокремлено причини появи та зміцнення такої небезпеки, домінування комп'ютерної графіки над традиційними графічними техніками. Проаналізовано

основні тенденції у побутуванні цих технік, шляхи їх збереження у різноманітних комбінаціях на прикладі творів низки митців різних шкіл. Висвітлено специфіку творчості окремих яскравих представників найхарактерніших шкіл (львівської, київської, одеської), які використовують традиційні техніки глибокого друку, комбінуючи їх, експериментуючи з технологією, матеріалами, створюючи нові варіації традиційних технік. Висвітлено знакові приклади творів луганського митця К. Калиновича в галузі створення арт-буку. Акцентовано увагу на творчості представника львівської школи О. Денисенка, який запатентував винайдену ним нову техніку, «гесографію», що стала найважливішим інструментом у процесі збереження друкованої графіки у сучасному художньому полі, акцентовано шляхи інтеграції такого явища у форпост образотворчого мистецтва нового часу, наведено приклади синтезу різних мистецьких процесів у витворі вжиткового мистецтва.

Ключові слова: друкована графіка, естамп, офорт, арт-бук, гесографія, левкас, глибокий друк, акватинта, меццо-тінто, традиція, новаторство

Вступ. Українське арт-поле зламу ХХ та ХХІ ст. – це територія виклику. Виклику, що кидає традиційне класичне мистецтво сучасному художньому процесу. Виклику, що кидає сьогднішній арт-простір попередникам – битва традицій та новацій не завжди призводить до утворення органічного синтезу, іноді результатом цього процесу стає повне знищення одного з фігурантів. Виклику, який у свою чергу кидає класичну спадщину сучасному експериментаторству, стверджуючи необхідність наявності класичної виучки, освіти, школи. Але однозначно одне – сьогднішнє українське мистецтво існує в епоху експерименту. І один із найяскравіших прикладів його

проведення – це мистецтво графіки. Саме вона належить до найскладніших видів мистецтва, які на сьогоднішній день зазнають у рубіжному стані – вирішується питання її майбутнього. Графіка завжди була складною і для глядача, і для художника, і для критика. Для творця – у технологічному, економічному аспектах, оскільки різноманітні техніки графіки (особливо – друкованої) вимагають знання технології матеріалів, основ хімії під час створення аркушів, потім – основ ціноутворення для її продажу, оскільки тиражна графіка має багато специфічних умов під час реалізації творів.

Постановка проблеми. Злам ХХ та ХХІ ст. кидає багато викликів саме графіці. Як вільній, так і (особливо) друкованій. І насамперед це пов'язано з появою нових технологічних можливостей для художників, які полегшують для себе процес створення графічного аркуша, насамперед комп'ютерних технологій, комп'ютерної графіки. Саме ця техніка у всьому її розмаїтті стрімко відсуває класичну графіку з лідируючих позицій. Важко говорити про те, що ці феномени зможуть співіснувати, – молода генерація дуже швидко звикає до нововведень комп'ютерної графіки, арсенал якої може імітувати акварель, пастель, малюнок олівцем, багато ефектів технік друкованої графіки, на допомогу цьому арсеналу приходять і інструментарій штучного інтелекту (ШІ). Все частіше при погляді на твір неможливо визначити лише первинною візуальною експертизою, як він створений, сучасні технології кидають виклик класичним технікам графіки, імітуючи їх. У результаті докорінно змінюється система цінностей усередині арт-поля: серед дизайнерів нового покоління існує думка, що вміти малювати зовсім не обов'язково, все необхідне зроблять потрібні програми, додатки чи штучний інтелект.

Відповідно змінюються базові основи художньої освіти, принципи ціноутворення на твори, виготовлені таким чином.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Для глядача, для замовника графіка складна тим, що для її сприйняття потрібна підготовка, досить високий рівень інтелекту, грамотності, а гідно оцінити графіку може навіть не кожен професіонал, який знається на тонкощах технік. Цим пояснюється і досить обмежена бібліографія з мистецтва графіки, особливо – сучасної, що висвітлює технологічні процеси, – лише деякі теоретики мистецтва, арт-критики досить професійно знаються на термінології, можуть проаналізувати всі технологічні складності створення графічного аркуша, естампу, тому більша частина праць має більш описовий характер, що висвітлює історичні етапи, сюжетику, виставкову діяльність (Н. Белічко [1], О. Лагутенко, О. Ламонова, П. Нестеренко, Т. Сафонова, ін.), але не аспекти техніки та технології матеріалів, про які зі знанням справи висвітлюють дуже рідко. Не так багато й авторів, які пишуть про твори, що створюються в техніках комп'ютерної графіки: Ю. Каменецька [2], В. Тупик. У більшості випадків автори рідкісних публікацій, що висвітлюють питання технології, – художники-практики (Ю. Майстренко-Вакуленко, В. Михальчук, але є й ті, хто присвячує свої роботи більшою мірою саме питанням техніки (Ю. Романенкова [3-4]). Якщо про вільну графіку можна знайти праці трохи частіше, то друковану в українському мистецтвознавстві оминають досі, і знайти комплексні праці, де ставився б акцент на технологічний аспект, дуже важко.

Мета статті – висвітлити спірний характер ставлення до новітніх тенденцій у друкованій графіці, акцентувавши роль традицій і водночас значення новаторства.

Виклад основного матеріалу. Друкована графіка відтісняється на дальній план набагато швидше, ніж вільна, – адже для володіння її техніками необхідний вишкіл, професіоналізм досягається досвідом, майстерністю, скрупульозною працею. А це сьогодні мало кому під силу та бажанню. І якщо експериментувати з вугіллям, пастеллю різних типів ще можна, то опанувувати офорт, поєднувати його з акватинтою або меццо-тінто, різати гравюру на сталі або творити дива на літографському камені на сьогоднішній день може не так багато майстрів, переважно старої школи, академічної виучки. Художник-графік володіє малюнком, пластичною анатомією, основами хімії, композиції, колористики, повинен знати властивості металів, вміти працювати зі штихелем, із кислотою, та багато іншого. Тоді як за допомогою засобів комп'ютерної графіки все це залишається поза увагою, деякі дизайнери не мають художньої освіти, але володіють комп'ютерними програмами і максимально полегшують собі завдання при створенні того, що називають витворами мистецтва, які імітують роботи, створювані в техніках графіки. І так класичним технікам кидається серйозний виклик, вони фактично опинилися на межі зникнення. Зрозуміло, з точки зору цінності таких робіт, навіть в аспекті критеріїв ціноутворення, це не можна порівняти з тим, що створюється художниками у техніках вільної та друкованої графіки. Зрозуміло, цінність пастелі чи офорту, навіть із урахуванням можливості тиражувати аркуші друкованої графіки, незаперечна. Проте, доступність і легкість оволодіння технічними навичками створення «клона» графічного твору засобами комп'ютерної графіки роблять свою справу.

Міні-принт, наприклад, усе частіше використовує у своєму арсеналі комп'ютерну графіку: екслібриси, створені за її допомогою, популяризуються понад два десятки років,

уже наприкінці 1990-х рр. в Україні були майстри, які переходили на ці техніки, як київський художник Р. Виговський, який активно використовує їх при створенні книжкового знаку (рис. 1), киянка Ю. Каменецька, що створює екслібриси у С.А.Д. у 2020-х рр., ін. (рис. 2).



*Рис. 1. Виговський Р.
Екслібрис П. Нестеренка.
С.А.Д. 1997 р.
З відкритих джерел*



*Рис. 2. Каменецька Ю.
Екслібрис І. Павельчук.
С.А.Д. 2023 р.
З відкритих джерел*

До цього арсеналу можливостей техніки молоде покоління звикає дуже швидко, і відмова від такого полегшення створення графічного твору навряд чи вже можлива. Тому на виклик, кинутий класичним технікам мистецтва графіки, насамперед – друкованої, потрібно шукати адекватні варіанти відповіді. І цією відповіддю може бути лише експеримент. Друкована графіка при всьому її розмаїтті була б приречена на зникнення, якби майстри не експериментували з техніками і не пропонували щось нове, що може втримати цей вид мистецтва в полі зору

глядача і не дати йому згаснути. Тому відповіддю на швидку популяризацію графічних творів, створених у техніках комп'ютерної графіки, може лише експеримент. А його продуктом – те творіння, яке важко чи неможливо імітувати.

Мистецтво української друкованої графіки прийняло виклик сучасних реалій – воно саме кинуло виклик сьогоднішнім художнім процесам та вибухнуло новизною, експериментами в галузі технік, технологічними новинками і не лише збереглося у культурному просторі, а й вийшло на нові горизонти. Фактично йдеться вже про симбіоз традицій та новацій, оновлену класику, що демонструє сміливість та нестандартність технологічних рішень майстрів.

Майстри, які беруть на себе сміливість зберегти вірність мистецтву графіки, намагаються завжди вдатися до нестандартних рішень. Це відбувається не тільки в друкованій графіці, де поле для експериментів дуже широке, але технічно досить складне та обтяжливе. Але саме вона стала таким собі Рубіконом, своєрідною зоною дотику, де відбуваються цікаві процеси. Одним із таких прикладів можна назвати звернення художників до феномену арт-буку – авторської книги. У ньому проводяться експерименти, які можна назвати дзеркалом, що відбиває всі процеси, властиві сьогоднішній графіці. Це і збереження, підтримка інтересу до книги, і спроба привнести в традиційне явище новизну форми, техніки, технології та зберегти традиційні техніки, прищеплюючи інтерес до них. Особливо важливо наголосити, що нерідко арт-бук стає об'єктом вивчення для майбутніх художників – завдання на створення арт-буку є досить популярним у мистецьких закладах сьогоднішньої України. Такі роботи створюють і в техніках вільної графіки, експериментуючи як із формою самої книги, так і з ілюстративним наповненням.

Іноді арт-бук стає симбіозом технік вільної та друкованої графіки, коли художник синтезує і те, й інше, створюючи сплав традицій і новацій в одному творі.

Іноді арт-бук стає не просто твором мистецтва, а й формою активної комунікації, інструментом, який швидко і безпосередньо доносить до глядача ідею. Так використовувався, наприклад, арт-бук 2023 р., який висвітлює будні біженців з України у 2022 р. – проект «Візуальний щоденник війни», що включає ілюстрації Антоніни Семенової (рис. 3), презентовано в одному з музеїв Дніпра.

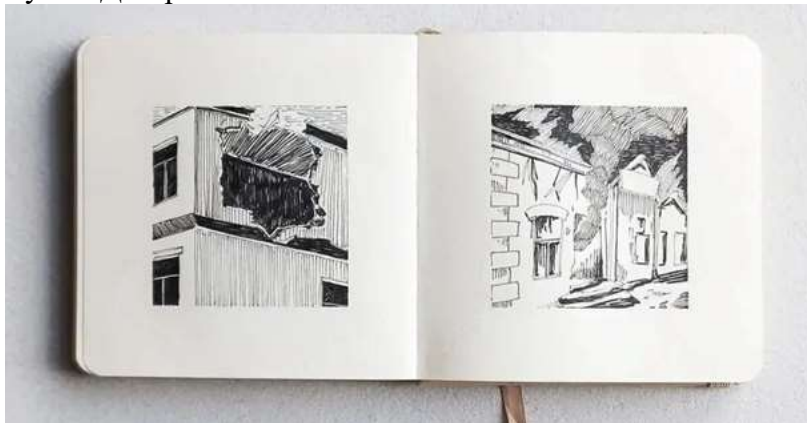


Рис. 3. Семенова А. Арт-бук «Візуальний щоденник війни». 2023 р. З відкритих джерел

Молода генерація для створення своїх арт-буків використовує і лінери, і олівець, і туш, але звертається і до С.А.Д., експериментуючи в цьому випадку більше з формою арт-бука. Це значний виховний аспект – покоління майбутніх дизайнерів отримує ази, звикаючи до культури створення книги, значущості того твору, який не підлягає тиражуванню, має бути унікальним, як було з книгою кілька сотень років тому, кожна кожна книга створювалася і прикрашалася вручну.

Але й у тому випадку, якщо під час створення арт-бука використовуються техніки друкованої графіки, він може залишатися ексклюзивним, незважаючи на технічну можливість тиражування. У такому разі це стає можливим або завдяки високій планці професіоналізму виконання творів, або завдяки нестандартним технологічним рішенням. Прикладом можна назвати арт-бук із ілюстраціями луганського художника Костянтина Калиновича «Еклезіаст». Це той випадок, коли арт-бук можна розглядати як еталонне звернення художника-графіка до спадщини друкарства та доказ того, що традиції підтримуються на найвищому професійному рівні. Цей видавничий проект Тимофія Маркова та Кирила Амельова – теж свого роду виклик, кинутий комп'ютерним технологіям на службі сучасного мистецтва. Безумовно, зіставляти та протиставляти ці категорії не коректно, проте, у цьому випадку йдеться про С.А.Д. як персоніфіковані новації сучасного художнього поля, і про класичну друковану графіку як про втілення традицій, тому паралель доречна. Проект «Еклезіаст» – виклик нововведенням з боку професіоналів-традиціоналістів, для яких основна зброя – високий рівень професіоналізму, у тому числі – і технологічного. Ще в 1990-х рр. К. Калінович створював ілюстрації до книги «Еклезіаста», внаслідок чого з'явився рукописний варіант книги з офортами. Він був створений лише у двох примірниках: один, в авторській палітурці, зберігається у США (Mount Holly Oak College, 1997 р.), другий – у Росії (колекція К. Амельова, 2002 р.). Ще кілька років художник робив офорти малими тиражами до «Еклезіаста», але через десяток років вони знову були зібрані воедино.

Уже 2012 р. було створено друкований варіант, також із ілюстраціями у техніці глибокого друку (рис. 4).

На цю роботу було витрачено кілька років, вона стала плодом колективної праці. Цей твір у класичних традиціях французької *livre d'artist* з незброшурованими аркушами. Текст робився Дмитром Бугаєнком у техніці шовкотрафарету, основою став німецький папір ручного лиття «*Nahne Muhle*» (300 г/м²), подарунковий футляр із корінцем із натуральної шкіри, захисний футляр створений із безкислотного картону, палітурними роботами, тисненням займався Олександр Барсук. Книжка побачила світ після кількох років копіткої праці над нею (1993-1996 рр.). Тираж цього видання – всього 33 екземпляри, після того, як було надруковано відбиток для останнього екземпляра, художник поставив на друкованій дошці тавро «Тираж закритий», що значно підвищує ціну на такий твір книжкового та графічного мистецтва, оскільки повторити його вже неможливо. Примірник книги на торгах, різних аукціонах оцінювався у суми (на сьогодні) – від 1650 до 2200 доларів США.

Вісім аркушів паперу ручного лиття, розміром 29,7x21 см, з офортами, поміщені в пергаментний папір із фрагментами тексту зі Старого Завіту, захищені калькою з авторською каліграфією, з цитатами з «Еклезіаста», все вкладено в папку-суперобкладинку, все разом поміщено у захисний футляр. Ці вісім офортів монохромні, художник не привертає увагу кричущою палітрою, не поєднує класичну техніку офорту з іншим арсеналом. Загалом в авторській книзі синтезовано офорт, каліграфію, конгревне тиснення, високопрофесійні приклади інтролігації, що дає уявлення про можливості професіоналів у цій галузі вже на початку ХХІ ст.

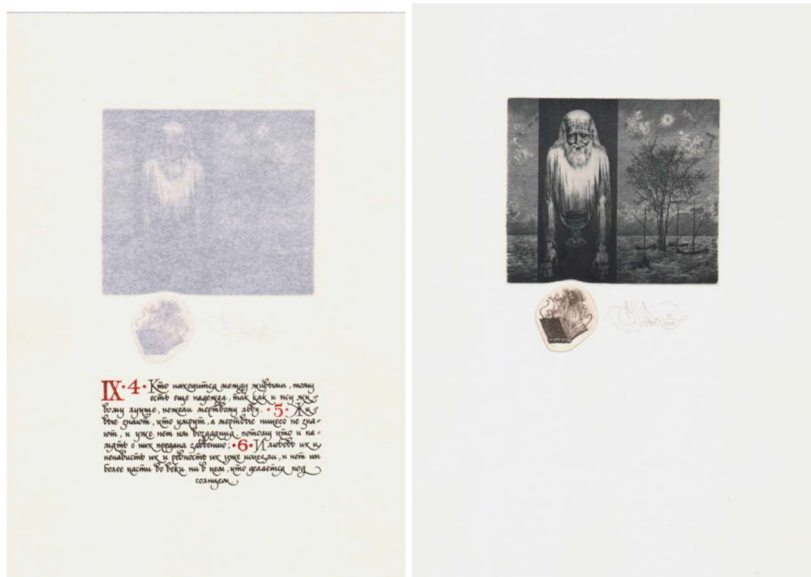


Рис. 4. Калинович К. Ілюстрація з «Еклезіаста». Офорт, конгрев, каліграфія. 2012 р. З відкритих джерел

Роботи К. Калиновича, представника луганської школи графіки, можна вважати форпостом традицій друкованої графіки в сучасному арт-полі, він практично завжди звертається до чистого офорту, не поєднуючи його з іншими техніками глибокого друку і лише час від часу підцвічуючи аквареллю вручну. Звичайно, є ціла низка художників, які працюють переважно в офорті, без додавання ефектів інших технік (Б. Дроботюк, О. Возний, О. Криворучко, О. Мельникова, О. Федоренко, ін.), серед них багато львів'ян [9]. До цього ряду можна зарахувати, наприклад, Сергія Аксініна, Богдана Пікулицького, Юлію Процишин, а також Сергія Іванова, який працює в монохромному офорті, створює складні багатопланові композиції, але в чистому офорті, не збагачуючи ні техніку домішками, ні палітру додатковими кольорами. Періодично обмежується чистим офортом і

львівський майстер графіки Сергій Храпов, графіка малих форм якого завжди монохромна, складна як смисловими рішеннями, так і композиційною побудовою (рис. 5).



*Рис. 5. Храпов С. «Нептун». Екслібрис Я. Венса. Офорт. 2016 р.
З відкритих джерел*

Володимир Пінігін теж має досвід у різноманітних техніках, але часто також віддає перевагу офорту у чистому вигляді. Львівський графік О. Дергачов у техніці офорту демонструє зразки високого професіоналізму як у монохромному, так і кольоровому варіантах. Особливе місце у цій когорті належить Олегу Денисенку, чий офорти завжди монохромні, найчастіше ускладнені вкрапленнями

каліграфічних комбінацій, багатошарові за смисловим наповненням та монохромними.

Водночас багато художників київської, одеської, львівської шкіл вдаються до синтезу, експериментуючи з різноманітними комбінаціями технік при створенні своїх естампів. Візуально визначити техніки, які використані при створенні друкованого аркуша практично неможливо, нелегко буває навіть професіоналу. Глядач неозброєним оком не відрізняє чистий офорт від того, що зазвичай називають «змішаною технікою». Майстри глибокого друку експериментують із поєднанням різних технік, користуючись найхарактернішими технологічними прийомами, комбінуючи їх в одному аркуші, доводячи до досконалості складність, досягаючи бажаного ефекту, створюючи унікальні фактури, ефекти кольору та характеру штриху. Найпопулярнішими комбінаціями стали офорт та акватинта, офорт, що поєднується з акватинтою та меццотинто, використовуються варіації сухої голки та меццотинто, не так часто, але трапляються і випадки, коли в одному графічному аркуші можуть поєднуватися 4-5 технік глибокого друку – офорт, акватинта, меццо-тинто, м'який лак, суха голка.

Зрозуміло, у таких листах візуальні ефекти набагато багатші – легше досягається глибина тону, часто є варіації палітри, урізноманітнюється фактура, що найчастіше проявляється на фонах чи великих площинах композицій. Популярна комбінація «офорт, акватанта» (СЗС5) не є розпізнавальною ознакою певної школи – до неї вдаються представники різних фортпостів друкованої графіки. На доказ можна навести аркуші одеського художника Геннадія Верещагіна, львів'ян Михайла Дримайла, Василя Фенчака, Мар'яни Мірошниченко, київських графіків Руслана Агірби, Костянтина Антюхіна, ін. Додатковий інтерес представляє така комбінація технологічних

експериментальних пошуків, ускладнена введенням меццо-тинто, як у київського художника Олега Набоки. При цьому аркуші залишаються монохромними, тоді як, наприклад, роботи Михайла Дримайла поліхромні, слідом за Романом Романишиним, львів'янином, який працює у тому ж поєднанні технік – офорт із акватинтою. Введення додаткових (особливо яскравих) кольорів у графічні аркуші у змішаній техніці надає їм декоративності, у деяких випадках – навіть лубочності (Р. Романишин, М. Дримайло), строкатості. Слабшає домінуюче значення лінії і переноситься акцент на пляму, колір, що наближає комплекс засобів впливу твору на глядача до живопису.

Досить часто майстри використовують комбінацію «суха голка-акватинта», яка дає цікавий результат, візуально багатий фактурою та ефектами. Ця комбінація дає синтез глибини фону та сухості, чіткості лінії, поєднання глибокої насиченої плями та бархатистого штриху, а якщо це ще й збагачено кольором, то фактура може нагадувати малюнок олівцем, як, наприклад, у вінницького художника Сергія Кірницького (рис. 6), одеського графіка Давида Беккера.

Для представників львівської школи, які експериментують із фактурами, комбінуючи технологічний інструментарій кількох технік, характерна найчастіше монохромія – до багатства палітри вони вдаються лише зрідка. Тоді як київська, одеська школи більше схильні експериментувати з поліхромією, при цьому не відмовляючись від роботи з чорно-білою або монохромною графікою, яка створюється за допомогою комбінування меццо-тинто, акватинти та сухої голки.

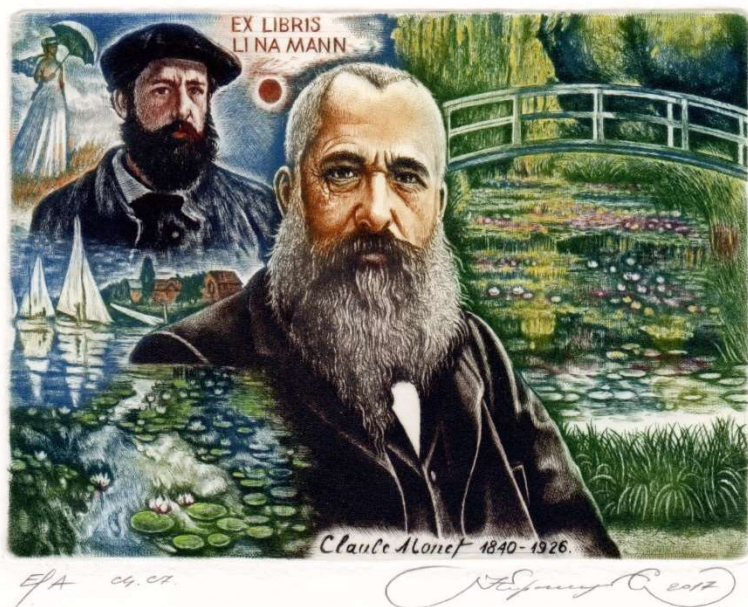


Рис. 6. Кирницький С. Екслібрис Лі На Манн. Суха голка, меццо-тинто. 2017 р. З відкритих джерел

Цікаві ефекти виходять від поєднання офорту, сухої голки та меццо-тинто. У такому поєднанні створює свої листи львівський графік Сергій Удовиченко, який вдається до складних технологічних процесів, поєднуючи ці три техніки в одному аркуші, доповнюючи його багатобарвністю, при чому палітра, на відміну від колірних варіацій Михайла Дримайла чи Романа Романишина, найчастіше м'яка, пастельна, з делікатними розтяжками та напівтонами.

Будь-який подібний експеримент, що породжує незвичайну текстуру, поєднання штриха різної щільності та ступеня жорсткості й різних фактур, стає запорукою того, що друкована графіка, як і раніше, є життєздатною,

конкурентоспроможною, маючи найбагатший потенціал і позиціонуючи себе як унікальне неповторне явище.

Але в українському мистецькому полі є ще один представник львівської школи, який у своїх технологічних експериментах пішов ще далі, що призвело до народження нового феномену у сучасному мистецтві, яке не має прецедентів. Олег Денисенко, згаданий вище у зв'язку з характеристикою українського офорту, створив явище мистецтва, унікальність якого офіційно підтверджено свідченням – винахід запатентований. Іноді це називають новим видом мистецтва, іноді – технікою (що ближче до істини), але головне – це синтетична природа феномену, який сам автор назвав «гесографією» [8]. Причин його виникнення чимало, і серед них – підсвідоме, генетичне бажання художників утвердити право на існування класичного мистецтва в його академічних засадах, зберегти традиції, даючи їм завдяки експериментам з техніками та технологіями нове життя. Гесографія чисто технічно лежить на стику левкасу, графіки та скульптури. Цей різновид авторського мистецтва передбачає прекрасне володіння техніками глибокого друку, знання технологічних особливостей левкасу, в якому часто працює Олег Денисенко, та інструментарію скульптури, оскільки йдеться про рельєф, роботу з об'ємом, фактурою поверхні.

Гесографія – це квінтесенція характерних рис іконопису, офорту, рельєфу. Вона не тільки лежить на стику графіки, живопису та скульптури, а й знаходиться на межі високого мистецтва та ремесла: її використовують для прикрашання речей, що мають ужитковий характер. Олег та Олександр Денисенки, батько та син, використовуючи олію, левкас, дерево, беручи за основу офорти Олега, відтворюють ці композиції у своїй унікальній техніці, не просто даруючи їм друге життя, а й перетворюючи побутові предмети на витвори мистецтва. Найчастіше гесографії – це

авторські репліки філософські обіграних композицій художника, переведені в іншу техніку. На відміну від офорту, кожен такий твір поодинокий. Матеріал – від живопису, комплекс візуальних прийомів художньої мови – від графіки, робота з поверхнею – від скульптури. Цікаво, що при вивченні лише репродукції чи цифрового зображення такого твору він сприймається виключно як графічний аркуш, підцвічений, але досить монохромний офорт, з усіма властивими йому характеристиками. І лише при сприйнятті «наживо», сприйнятті оригіналу, коли бачиш розміри, саму площину, її товщину, знаєш використовувані матеріали, основу, розумієш, що перед тобою – симбіоз не тільки технік, а й видів мистецтва, заснованих на кількох категоріях одночасно.

Найчастіше гесографії як самостійні витвори мистецтва мають досить великі розміри, що відрізняє їх від творів друкованої графіки, які здебільшого схильні до камерності. Як приклади можна навести роботи, які експонувалися на багатьох виставках: «Залізне крило» (гесографія: дерево, левкас, олія, 2021 р.), «Святий Христофор» (гесографія: дерево, левкас, олія, 2021 р.), «Летючий пілігрим» (гесографія: дерево, левкас, олія, 2021 р.), «Еліксир життя» (гесографія: дерево, левкас, олія, 2022 р.), «Евтерпа» (гесографія: дерево, левкас, олія, 2022 р.), «Чотири стихії: вода» (гесографія: дерево, левкас, олія, 2021 р.), ін. Багато гесографій стають засобом декорування побутових предметів – за словами Олександра Денисенка, майстри намагаються повернути прикладну функцію високому мистецтву і одночасно – надати побутовим предметам естетичного характеру [3]. Так, «подвійне життя» мають композиції «Летючий пілігрим», «Чотири стихії: повітря», які існують як самостійні гесографії, і як прикладні твори: образ пілігрима став окрасою чохла для айфона і футляра до нього,

перетворившись у декор VIP-аксесуара, а алегорії чотирьох стихій перенесено як основу декору стола, що перетворює інтер'єр ХХІ ст. на аксесуар середньовічного замку або ренесансного палацу, простягаючи червону нитку між епохами.

Таким чином, майстер демонструє трансформацію твору, що піддається своєрідним технологічним «мутаціям», експлуатуючи ту саму композицію в різних техніках – спочатку як офорт, потім як гесографію і, нарешті, як основу декору твору прикладного мистецтва, вірніше, перетворюючи завдяки цій роботі побутової тиражний предмет на ексклюзивний твір високого мистецтва (рис. 7).



Рис. 7. Денисенко О. «Чотири елементи - повітря». Гесографія, дерево, левкас, олія. 2021 р. З відкритих джерел

Висновки. Усі наведені приклади ілюструють головну тенденцію сучасної української друкованої графіки: експериментаторство як запоруку виживання та еволюції. Багато авторів відмовляються від класичних технік друкованої графіки, оскільки вони складні, дорогі та вимагають багатьох років підготовки, як художника (для народження твору), так і глядача (для його сприйняття та прочитання). У такому разі перевага надається комп'ютерній графіці, яка вимушено стає заміною традиційних графічних технік, їхньою імітацією. Інструмент замінює результат, створенню якого покликаний служити. Насамперед це стосується молодшої генерації, яка, хоч і схильна до нестандартних рішень та пошуку нового, але виявляє це переважно за допомогою полегшення для себе процесу виникнення графічного твору. Але інша частина майстрів, яких, на щастя, велика, працюючи з традиційними техніками, матеріалами, зберігає життя класичній друкованій графіці, основним своїм інструментом та знаряддям роблячи експеримент, який дозволяє на традиційному підґрунті збудувати модернізований об'єкт, синтезувати традиції та новації, вдихнути життя в академічні традиції, зробивши їх життєздатними, зберігаючи та розвиваючи, при цьому приймаючи виклики реалій нового часу.

Список використаної літератури:

1. Белічко Г. Графічні алегорії Костянтина Калиновича. Зб. матер. Міжнар. наук.-метод. конф. професорсько-викладацького складу і молодих учених в рамках ІХ Міжнародного форуму «Дизайн-освіта 2017», м. Харків, 9-12 жовтня 2017 року «Педагогічні аспекти підготовки викладачів з візуального мистецтва та дизайну: сучасність і перспективи» та «Актуальні питання

мистецтвознавства: виклики ХХІ століття». Харків: ХДАДМ, 2017. С. 122.

2. Каменецька Ю. Вплив інноваційних технологій на розвиток графіки малих форм. Культурологічний Альманах – Інноваційні технології в галузі культури. 2018. Вип. № 10. Сс. 34-36.

3. Романенкова Ю., Стрельцова С. Антологія польоту у творчості Олега Денисенка. Науковий альманах КМАЕЦМ «АРТ-платформа», Том 7 №1(2023). С. 99-123.

4. Романенкова Ю., Арая Беріос Н. Мотив часу у творчості українського митця Костянтина Калиновича. Актуальні питання гуманітарних наук. Вип. 45, т. 2. 2021. Сс. 32-37.

5. Стрельцова С. Втілення сучасних графічних образів у мистецьких експериментах Олега Денисенка (Еколін). 2023. Український мистецтвознавчий дискурс. Вип. 1. Сс. 29-38.

6. Стрельцова С. Символізм художньої мови та принципи образотворення в артбуках Олега Денисенка. Культура і сучасність. 2023. № 1. Сс. 144-149.

7. Шепеть Т. Станкова графіка Львова 1990-2000-х років: національна специфіка та європейський мистецький контекст. Дис... на здобуття наук. ступеня канд. мистецтвознав. Львів: ДНАМ, 2019. 336 с.

8. Antiquitas Nova. <https://salo.li/Dd10692>

9. Romanenkova, Yu., 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 inclusions. 2021. Vol. 8. Pp. 321-331.

10. Romanenkova J., Zemlianska N., Zaria S. Religious genre in the contemporary Ukrainian exlibris: schools, techniques, main characteristics. International Circular of Graphic Education and Research. 2021. Vol. 13. Pp 29-41.

11. 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. Vol. 22(6). Pp. 332-338.
12. Romanenkova J., Bratus I., Kuzmenko G. Ukrainian Ex Libris at the end of the 20th century and the beginning of the 21st century as an instrument of the Intercultural dialogue. Agathos. 2021. Vol. 1. Pp. 125-136.

Yuliia V. ROMANENKOVA,

DSc in Arts, Professor,

National Academy of Fine Arts and Architecture,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: juliia.romanenkova@naoma.edu.ua,

ORCID: 0000-0001-6741-7829

CURRENT TRENDS IN UKRAINIAN GRAPHIC ARTS: NEW WORD IN ART OR THE DESTROYMENT OF TRADITIONS

Abstract. The article highlights the phenomenon of the synthesis of traditions and innovations in modern Ukrainian graphic arts. Special emphasis is placed on printmaking, which has always been one of the most interesting, but also the most complex artistic phenomenon. The problem of the interaction of traditions and innovation in the artistic field is characterized using the example of graphic arts, and the attraction of representatives of the modern generation to the use of computer graphic arts techniques is noted. Trends in modern Ukrainian printmaking, innovations, and tools of new generation artists are considered. The problem of the danger of the disappearance of classical techniques due to the strengthening of the positions of computer graphic arts (C.A.D.) is raised. Attention is focused on ways to preserve classical traditions using the example of

intaglio printing techniques: etching, mezzotint, aquatint, dry point. The reasons for the emergence and strengthening of such a danger, the dominance of computer graphic arts over traditional graphic techniques, are highlighted. The main trends in the existence of these techniques, ways of their preservation in various combinations are analyzed using the examples of works by a number of artists of different schools. The specifics of the work of individual bright representatives of the most characteristic schools (Lviv, Kyiv, Odessa) are highlighted, who use traditional intaglio printing techniques, combining them, experimenting with technology, materials, creating new variations of traditional techniques. Significant examples of the works of the Luhansk artist K. Kalynovych in the field of creating an art book are highlighted. Attention is focused on the work of the representative of the Lviv school O. Denysenko, who patented a new technique he invented, “gesography”, which has become the most important tool in the process of preserving printmaking in the modern artistic field, ways of integrating such a phenomenon into the outpost of modern fine arts are emphasized, examples of the synthesis of various artistic processes in a work of applied art are given.

Key words: printmaking, engraving, etching, artbook, gesography, levkas, intaglio printing, aquatint, mezzotint, tradition, innovation.

References:

1. Belichko, N. (2017). Hrafichni alehorii Kostiantyna Kalynovycha [Graphic allegories of Kostyantyn Kalinovich]. Zb. mater. Mizhnar. nauk.-metod. konf. profesorsko-vykladatskoho skladu i molodykh uchenykh v ramkakh IX Mizhnarodnoho forumu “Dyzain-osvita 2017”, m. Kharkiv, 9-12 zhovtnia 2017 roku “Pedahohichni aspekty pidhotovky vykladachiv z vizualnoho mystetstva ta dyzainu: suchasnist i perspektyvy” ta “Aktualni pytannia

- mystetstvoznavstva: vyklyky XXI stolittia". Kharkiv: KhDADM, 122 [in Ukrainian].
2. Kamenets'ka, Yu. (2018). Influence of innovative technologies on the development of small Graphics forms. *Culturological Almanac – innovative technologies in the field of culture*, 10, 34-36 [in Ukrainian].
 3. Romanenkova, J., Streltsova, S. (2023). Anthology of flight in creativity of Oleh Denisenko. *Art-platforma*. 1(7), 99-123 [in Ukrainian].
 4. Romanenkova, Yu., Araya Berrios, N. (2021). Motif of the time in the creative work of Ukrainian artist Kostyantyn Kalynovych. *Topical Issues in the Humanities: Intercollegiate Collection of Scientific Papers of Young Scientists of Ivan Franko Drohobych State Pedagogical University*. 45, 2, 32-37 [in Ukrainian].
 5. Streltsova, S. (2023). Embodiment of modern graphic images in the artistic experiments of Oleh Denysenko (ecoline). *Ukrainian art history discourse*. 1, 29-38 [in Ukrainian].
 6. Streltsova, S. (2023). Symbolism of Artistic Language and Principles of Image Making in Oleh Denysenko's Art Books. *Culture and Modernity*. 1, 144-149 [in Ukrainian].
 7. Shepet', T. (2019). Lvov graphic arts of 1990-2000 years: national specificity and European art context. PhD diss. Lvov Academy of Fine Arts [in Ukrainian].
 8. *Antiqvitas Nova*. <https://salo.li/Dd10692> [in Ukrainian].
 9. Romanenkova, Yu., 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 inclusions*. 8, 321-331 [in English].
 10. Romanenkova, J., Zemlianska, N., Zaria, S. (2021). Religious genre in the contemporary Ukrainian exlibris: schools, techniques, main characteristics. *International Circular of Graphic Education and Research*. 13, 29-41 [in English].

11. 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(6), 332-338 [in English].
12. Romanenkova, J., Bratus, I., Kuzmenko, G. (2021). Ukrainian Ex Libris at the end of the 20th century and the beginning of the 21st century as an instrument of the Intercultural dialogue. *Agathos*, 1, 125-136 [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.130-145>

УДК : 7.02; 372.87; 378.147.88

Наталія Миколаївна РЕВЕНОК,

кандидат мистецтвознавства, доцент,
Національна академія
образотворчого мистецтва і архітектури,
Київ, Україна,
e-mail: renata_ishtar@ukr.net,
ORCID: 0000-0003-1852-186X

Адріан Степанович БАЛОГ,

Заслужений художник України,
Національна академія
образотворчого мистецтва і архітектури,
Київ, Україна,
e-mail: adrian.balog@naoma.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-4901-7914

**ПЕДАГОГІЧНА ПРАКТИКА МАЙБУТНІХ
ДОКТОРІВ МИСТЕЦТВА В ПРОЦЕСІ НАВЧАННЯ У
ТВОРЧІЙ АСПІРАНТУРІ НАЦІОНАЛЬНОЇ
АКАДЕМІЇ ОБРАЗОТВОРЧОГО МИСТЕЦТВА
І АРХІТЕКТУРИ**

Анотація. Художня освіта на сьогодні потребує ґрунтовного розвитку сучасного художника. Основні вимоги, що висуваються перед мистецькими навчальними закладами, потребують підготовки фахівців-педагогів, які у подальшому матимуть значне призначення у вихованні майбутніх поколінь. Навчальна дисципліна «Педагогічна практика» орієнтована саме на вдосконалення рівня художньої освіти, підвищення кваліфікації молодих художників, покращення ефективності праці у сфері

мистецького життя. У статті подано основні вимоги щодо проведення педагогічної практики студентів зі спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація» представлено перелік завдань, пропонується аспірантам, вимоги щодо оформлення необхідної документації, виявлено функції керівника практики.

Метою статті є висвітлення ролі та значення педагогічної практики у формуванні дослідницької компетентності майбутніх докторів мистецтва. Визначено мету, завдання та функції педагогічної практики, виділено стадії її проходження та зміст завдань аспірантів на кожному етапі. Сформульовано очікувані результати та основні вимоги до процесу засвоєння програми педагогічної практики майбутніми докторами мистецтва у творчій аспірантурі НАОМА. Педагогічна практика на третьому освітньо-науковому рівні є одним з етапів професійної підготовки здобувачів вищої освіти ступеня «доктор мистецтв», що має на меті формування професійних педагогічних компетентностей для реалізації освітнього процесу у закладах вищої освіти. Основним призначенням практики за професійним спрямуванням є фахова педагогічна підготовка здобувачів до науково-педагогічної діяльності шляхом формування та закріплення педагогічних навичок, необхідних для забезпечення навчально-виховного процесу в закладах вищої освіти, готовності аспірантів до опанування обраної професії.

Ключові слова: творча аспірантура, доктор мистецтв, педагогічна практика, лекція, практичні заняття, семінар, план-конспект.

Вступ. Педагогічна практика аспірантів є важливим доповненням до базових теоретичних дисциплін, які викладаються майбутнім фахівцям, та до опанування

практичними навичками викладацької роботи в галузі образотворчого мистецтва, що є необхідним елементом освіти майбутніх докторів мистецтва.

Постановка проблеми. Сучасна система вищої професійної освіти передбачає підготовку кваліфікованих фахівців за перспективними науковими напрямками, тому вирішення низки актуальних завдань у галузі підготовки здобувачів вищої освіти вимагає вдосконалення діяльності творчої аспірантури та критеріїв якості аспірантських програм. Отже, педагогічна практика є одним з важливих етапів професійної підготовки здобувачів освіти у творчій аспірантурі. Науково-теоретична та практична підготовка майбутніх докторів мистецтва передбачає набуття ними досвіду практичної професійної педагогічної діяльності, залучення здобувачів до самостійної науково-пошукової діяльності, що сприяє формуванню здібностей до творчих пошуків та педагогічної майстерності, орієнтованої на дослідницьку діяльність.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Питанням специфіки та проведення педагогічної практики у вищих навчальних закладах присвячено чимало наукових видань (Л. Артемова [1], О. Вишневський [5], В. Нагаєв [8], З. Слєпкань [12]). Удосконаленню організації педагогічної практики в період воєнного стану у вищих навчальних закладах приділяли увагу публікації такі науковці, як В. Кулішов, Н. Онищенко [9], В. Сидоренко [11], Н. Торба [11]. Формуванню особистих якостей педагога присвячено наукові видання С. Білозерської, С. Мащак [4] та інших дослідників.

Мета статті є висвітлення педагогічної практики аспірантів третього (освітньо-творчого) рівня «Доктор мистецтв» освітньо-творчої програми «Образотворче та візуальне мистецтво» в НАОМА, завданням якої є формування навичок у роботі викладача та організації

навчального процесу, набуття досвіду проведення методичної, навчально-виховної та художньо-педагогічної роботи, застосування на практиці знань, отриманих під час вивчення художніх і психолого-педагогічних дисциплін.

Виклад основного матеріалу. Педагогічна діяльність є процесом постійного спілкування викладача зі здобувачем, що передбачає набуття аспірантом, перш за все, професійних якостей та ґрунтовної теоретичної підготовки, засвоєння методики викладання, уміння організувати та планувати свою професійну роботу, розробляти методичні матеріали та застосовувати їх на практиці. У процесі проходження педагогічної практики здобувачі творчої аспірантури набувають наступних навичок:

- ґрунтовне володіння системою теоретичних знань, що належать до певного напрямку образотворчої діяльності;
- розуміння специфіки викладання фахових дисциплін;
- знання особливостей навчального процесу (викладання фахових дисциплін);
- володіння навичками викладання фахових дисциплін відповідно до профільної спрямованості освітньо-професійних програм.

Перед початком практики керівник проводить інструктаж зі студентами, на якому уточнюються завдання, обговорюються форми і методи роботи аспіранта під час проходження практики, а також враховуються індивідуальні побажання аспірантів. Керівник педагогічної практики від кафедри повинен здійснювати:

- консультації аспірантів з розробки та проведення лекційних та практичних занять;
- консультації щодо складання розкладу навчальних занять студентів;
- методичну допомогу під час виконання індивідуальних завдань;

– контроль за проходженням практики і оцінку результатів педагогічної практики аспірантів.

Під час проходження практики аспіранти мають виконати всі завдання, поставлені керівником, а саме:

– ознайомитись із необхідною документацією кафедри та опрацювати її;

– ознайомитись із робочими програмами та навчально-методичним забезпеченням фахових дисциплін;

– ознайомитись із методикою підготовки та проведення лекційних, семінарських і практичних занять;

– навчитися складати план-конспект (лекційних, семінарських, практичних занять і контрольних робіт) та підбирати ілюстративний і дидактичний матеріал відповідно до опрацьованого плану-конспекту;

– провести по одному лекційному, практичному та семінарському заняттю на перших курсах магістратури;

– вести відповідні записи у щоденнику практики.

Під час підготовки плану-конспекту лекційного заняття керівник має провести консультацію для практикантів, пояснити дидактичне значення лекції як організаційної форми навчання. Крім того, обов'язково визначити основні функції побудови лекції – методологічну, інформативну (освітню), виховну, розвиваючу, орієнтуючу та організаційну. Основна дидактична мета лекції полягає в ознайомленні аспірантів із основними закономірностями та методологічними основами дисципліни. Зміст лекції має відображати новітні досягнення науки, висвітлювати перспективи подальшого розвитку наукових пошуків. Методологічна функція лекції сприяє виробленню певного наукового підходу до вивчення курсу [6]. Інформативна (освітня) функція лекції, крім передачі потрібних знань, дозволяє студентам самостійно проводити аналіз викладених наукових даних [6]. Виховна функція лекції сприяє формуванню особистості

майбутнього викладача, виховує в ньому переконливість і свідому активність [6]. Розвиваюча функція лекції сприяє формуванню пізнавальної активності студентів, вимагає ведення лекційного матеріалу як процесу самостійного творчого пізнання. Її завдання – включити аудиторію у процес наукового пошуку, підводячи слухачів до самостійного усвідомлення одержаних висновків [6]. Орієнтуюча функція лекції допомагає студентові зорієнтуватися в потоці інформації, одержаної з різноманітних джерел – лекцій, практичних занять, вивчення навчальної та наукової літератури тощо – виділити головне і відкинути зайве, вибудувати одержану наукову інформацію в чітку систему [7]. Організуюча функція лекції є найважливішою ланкою навчального процесу: «тільки лекція здатна об'єднати всі елементи складного процесу пізнання, організувати і спрямувати цей процес для досягнення поставленої педагогічної мети» [7]. Керівник практики має також допомогти аспіранту розібратися в методиці викладення змісту лекції – структурній будові лекційних, практичних і семінарських занять, а саме, як сформулювати тему, визначити основну мету і завдання, скласти попередній план лекції, поділити на кілька частин викладення змісту лекції (вступ; викладення матеріалу основного змісту; підсумкова частина – висновок), продумати контрольні запитання та завдання, підібрати та проаналізувати застосування ілюстративного та дидактичного матеріалу для проведення контрольних робіт, застосувати технічні засоби навчання.

Практичні заняття можуть будуватися за такою структурою:

- визначення теми практичної роботи;
- попередній контроль знань, навичок і вмій аспірантів;
- формулювання загальної проблеми та її обговорення за участю аспірантів;

– обговорення практичних завдань, їх перевірка та оцінювання.

Семінарські заняття є важливою формою навчального процесу та ефективною формою закріплення теоретичних знань, отриманих на лекціях і під час самостійної роботи з навчальною і науковою літературою. Семінари проводяться у формі дискусій навколо попередньо визначеної теми, до якої студенти мають підготувати тези виступів на підставі індивідуально виконаного завдання. Крім того, систематичні виступи на семінарах сприяють поповненню словникового запасу, а також вмінню лаконічно й точно висловлювати свої думки. Головна мета семінарських занять – опанування здобувачами навчальної дисципліни, забезпечення глибокого, всебічного аналізу та колективного обговорення основних проблем певної дисципліни. Основні завдання семінарських занять:

- закріплення студентами теоретичних знань та залучення їх до наукових досліджень;

- оволодіння аспірантами наукової термінології, навичками усного спілкування з обраної теми;

- прищеплення їм навичок творчого мислення, самостійного формулювання та висловлювання власних думок, а також захисту висунутих наукових положень та висновків. Види проведення семінарських занять можуть бути різноманітними. Вони залежать від типу семінару, змісту і особливостей теми, складу студентів. Найбільш поширеними видами на семінарі є: розгорнута бесіда; виступи з доповідями; диспут у формі діалогу, круглий стіл тощо. Семінарське заняття починається вступним словом викладача, в якому він розкриває значення теми й мети заняття, форми і методи його проведення. План роботи семінарських занять передбачає:

- перевірку викладачем якості знань здобувачів під час інтерактивної дискусії;

- зв'язок підбраного студентами матеріалу з актуальними проблемами певної дисципліни та наведенням прикладів;
- удосконалення навичок володіння державною мовою, правильного вживання понять і термінів;
- висловлення особистої точки зору студентів та прищеплення навичок у дискусії, аналізі різних точок зору, вмінню відстоювати власну позицію;
- обговорення проблеми після кожного виступу студента;
- завершення семінарського заняття заключним словом викладача, в якому підсумовується робота групи, аналізується ступінь розкриття теми, оцінюються всі форми участі здобувачів на семінарі [10].

Під час проходження педагогічної практики аспіранти повинні навчитися:

- складати розгорнутий план-конспект лекцій, плани практичних та семінарських занять, визначаючи конкретні цілі, завдання та етапи їх проведення;
- самостійно обирати форми й методи викладання навчальних дисциплін з урахуванням засобів навчання, комп'ютерних програм та художньо-педагогічних технологій;
- аналізувати результати своєї практичної діяльності.

Під час проведення лекцій і семінарських занять аспіранти зобов'язані:

- дотримуватись накресленого плану;
- раціонально поєднувати індивідуальні та групові форми роботи;
- методично грамотно застосовувати технічні засоби навчання;
- застосовувати різноманітні прийоми активізації навчального процесу залежно від рівня підготовки й майбутнього фаху студентів.

На заключному етапі педагогічної практики аспірантам потрібно узагальнити зібраний матеріал і грамотно викласти його в письмовій формі, залучивши до змісту звіт практики. Після проведення педагогічної практики для отримання відповідної оцінки аспірант зобов'язаний не пізніше, ніж через тиждень, подати керівникові наступні документи:

- плани-конспекти лекційного, семінарського та практичного занять з обраної дисципліни;
- методичний аналіз проведеного одногрупником лекційного, семінарського та практичного занять;
- індивідуальний звіт з педагогічної практики;
- заповнений щоденник практики.

Поточний контроль знань здійснюється на основі аналітично-педагогічних підходів із метою з'ясування якості засвоєного матеріалу після кожної теми шляхом перевірки щоденників практики та практичних робіт. Оцінка з практики (диференційований залік) заноситься до екзаменаційної відомості і залікової книжки, прирівнюється до оцінок (заліків) з теоретичного навчання та враховується під час підведення підсумків загальної успішності аспірантів. Після отриманої документації здобувачеві виставляється відповідна оцінка за наступними критеріями:

- оцінка «відмінно» виставляється, якщо здобувач вільно володів матеріалом і правильно обрав методики проведення занять (постановка мети, завдань, вибір форми заняття, наявність зв'язку теорії з практикою), повністю виконав завдання практики, продемонстрував високий теоретичний і методичний рівень під час виконання практичних завдань, виявив комунікативні та організаторські вміння;
- оцінка «добре» виставляється здобувачеві, який повністю виконав програму практики, застосував елементи творчих рішень освітніх і розвиваючих завдань та використав для цього необхідні методичні прийоми, але припустився

незначних помилок у постановці мети і завдань занять, структуруванні матеріалу та підбору методів;

– оцінка «задовільно» виставляється здобувачеві, який виконав основні завдання практики, але не проявив творчих та дослідницьких здібностей у вирішенні освітніх і розвиваючих завдань, не в повній мірі використав методичні прийоми, не оформив належним чином методичні матеріали, допустив порушення у виконанні своїх професійних обов'язків;

– оцінка «незадовільно» ставиться, якщо не виконано програму практики, є істотні помилки у формуванні навчальних завдань, порушено трудову дисципліну, не виявлено бажань до взаємодії з колегами.

Висновки. Програма педагогічної практики здобувачів творчої аспірантури розроблена відповідно до навчальних планів підготовки аспірантів за напрямом 02 «Культура і мистецтво» спеціальності 023 «Образотворче мистецтво, декоративне мистецтво, реставрація». Згідно з навчальним планом тривалість педагогічної практики аспірантів творчої аспірантури становить чотири тижні (у першому семестрі другого року навчання аспірантів).

Бази проходження педагогічної практики можуть змінюватися залежно від наявності угод у НАОМА та закладів, які виконують функцію баз практик. Враховуючи специфіку підготовки художників третього (освітньо-творчого) рівня «Доктор мистецтв» освітньо-творчої програми «Образотворче та візуальне мистецтво» базами проходження педагогічної практики можуть бути вищі навчальні заклади галузі культури і мистецтва III-IV рівнів акредитації. Педагогічну практику аспіранти вказаного напрямку підготовки можуть також проходити на фахових кафедрах факультету «Образотворчого мистецтва та реставрації» НАОМА безпосередньо у майстернях. Зразки оформлення необхідної документації під час проведення

педагогічної практики наведено в робочій програмі навчальної дисципліни «Педагогічна практика».

Список використаних джерел:

1. Артемова Л. Педагогіка і методика вищої школи: Інтерактивні технології в курсах навчальних дисциплін: навчально-методичний посібник для студентів вищих навчальних закладів. Київ: Кондор, 2008. 272 с.
2. Безгін О., Бернадська А., Кочаря І., Успенська О. Проблеми мистецької освіти: Типологічні критерії та науково-методична розробка програмного забезпечення. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2008. 340 с.
3. Безгін О., Кузнецова І., Успенська О. Художня культура і мистецька освіта України: сучасні прояви та смисли: монографія. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2019. 208 с.
4. Білозерська С., Мащак С. Особистісні якості викладача як передумова професійної успішності майбутнього вчителя. Габітус. 2022. Вип. 36. Сс.127-132.
5. Вишневський О. Теоретичні основи сучасної української педагогіки: навчальний посібник. Київ: Знання, 2008. 568 с.
6. Вітвицька С. Практикум з педагогіки вищої школи : навчальний посібник. Київ: Центр навчальної літератури, 2005. 398 с.
7. Мачинська Н., Стельмах С. Сучасні форми організації навчального процесу у вищій школі: навчально-методичний посібник. Львів: Львівський державний університет внутрішніх справ, 2012. 180 с.
8. Нагаєв В. Методика викладання у вищій школі: навчальний посібник. Київ: Центр навчальної літератури, 2007. 236 с.
9. Онищенко Н. Основні шляхи модернізації практичної підготовки студентів у закладах вищої освіти.

Педагогіка формування творчої особистості у вищій і загальноосвітній школах. Переяслав, 2021, № 74. Т. 3. Сс. 55-60.

10. Рудницька О. Педагогіка: загальна та мистецька: навчальний посібник. Київ: Акад. пед. наук України, Інститут педагогіки і психології професійної освіти. 2002. 269 с.

11. Сидоренко В., Кулішов В., Торба Н. Інноваційні підходи до організації видів практик здобувачів вищої освіти в період воєнного стану. Вісник НАПН України. 2023. Вип. 5(1). Сс. 1-15.

12. Слєпкань З. Наукові засади педагогічного процесу у вищій школі: для студентів-магістрів. Київ: Нац. пед. ун-т ім. М. П. Драгоманова, 2000. 210 с.

13. Уліщенко А. Б. Розвиток креативних якостей педагога в системі підвищення кваліфікації. Освіта і управління. 2009. № 1. Сс. 126-130.

Nataliya M. REVENOK,

PhD in Art History, Associate Professor,
National Academy of Fine Arts and Architecture,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: renata_ishtar@ukr.net,
ORCID: 0000-0003-1852-186X

Adrian S. BALOG,

National Academy of Fine Arts and Architecture,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: adrian.balog@naoma.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-4901-7914

**PEDAGOGICAL PRACTICE OF FUTURE DOCTORS
OF ARTS IN THE PROCESS OF TRAINING IN THE
CREATIVE POSTGRADUATE PROGRAM OF THE
NATIONAL ACADEMY OF FINE ARTS AND
ARCHITECTURE**

Abstract. Art education today requires a thorough development of the modern artist. The main requirements that are put forward to art educational institutions require the training of specialists-teachers, who in the future must fulfill a great purpose in educating future generations. The educational discipline “Pedagogical Practice” is focused precisely on improving the level of art education, improving the qualifications of young artists-creators, improving the efficiency of work in the field of artistic life. The article presents the main requirements for conducting pedagogical practice of students in the specialty 023 “Fine Arts, Decorative Arts, Restoration”, presents a list of tasks offered to postgraduate students, requirements for the execution of the necessary documentation, and identifies the functions of the practice manager. The purpose of the article is to highlight the role and importance of

pedagogical practice in the formation of research competence of future doctors of art. The purpose, tasks and functions of pedagogical practice are determined, the stages of pedagogical practice and the content of postgraduate tasks at each stage are highlighted. The expected results and basic requirements for the process of mastering the pedagogical practice program by future doctors of arts in the creative postgraduate program of NAFAA are formulated. Pedagogical practice at the third educational and scientific level is one of the stages of professional training of applicants for the degree of Doctor of Arts, which is aimed at forming professional pedagogical competencies for the implementation of the educational process in higher education institutions. The main purpose of the practice in a professional direction is the professional pedagogical preparation of applicants for scientific and pedagogical activity by forming and consolidating pedagogical skills necessary to ensure the educational process in higher education institutions, the readiness of postgraduate students to master the chosen profession.

Key words: creative postgraduate program, Doctor of Arts, pedagogical practice, lecture, practical classes, seminar, plan-comprehension.

References:

1. Artemova, L. (2008). Pedahohika i metodyka vyshchoyi shkoly: Interaktyvni tekhnolohiyi v kursakh navchal'nykh dystsyplin: navchal'no-metodychnyy posibnyk dlya studentiv vyshchykh navchal'nykh zakladi [Pedagogy and methodology of higher education: Interactive technologies in courses of academic disciplines: a teaching and methodological manual for students of higher educational institutions]. Kyiv: Condor [in Ukrainian].
2. Bezgin, O., Bernadska, A., Kocharyan, I., Uspenska, O. (2008). Problemy mystets'koyi osvity: Typolohichni kryteriyi ta

naukovo-metodychna rozrobka prohramnoho zabezpechennya [Problems of art education: Typological criteria and scientific and methodological development of software]. Kyiv: Instytut kul'turolohiyi NAM Ukrayiny [in Ukrainian].

3. Bezgin, O., Kuznetsova, I., Uspenska, O. (2019). Khudozhnya kul'tura i mystets'ka osvita Ukrayiny: suchasni proyavy ta smysly: monohrafiya. Kyiv: Instytut kul'turolohiyi NAM Ukrayiny [Artistic culture and art education of Ukraine: modern manifestations and meanings]. Kyiv: Institute of Culturology of the National Academy of Sciences of Ukraine [in Ukrainian].

4. Bilozerska, S., Mashchak, S. (2022). Osobystisni yakosti vykladacha yak peredumova profesiynoyi uspishnosti maybutn'oho vchytelya [Personal qualities of a teacher as a prerequisite for the professional success of a future teacher]. Habitus. 36, 127-132 [in Ukrainian].

5. Vyshnevskiy, O. (2008). Teoretychni osnovy suchasnoyi ukrayins'koyi pedahohiky: navchal'nyy posibnyk [Theoretical foundations of modern Ukrainian pedagogy: a textbook]. Kyiv: Znannya [in Ukrainian].

6. Vitvytska, S. (2005). Praktykum z pedahohiky vyshchoyi shkoly: navchal'nyy posibnyk. [Practicum on pedagogy of higher education: a textbook]. Kyiv: Tsentri navchal'noyi literatury [in Ukrainian].

7. Machynska, N., Stelmakh, S. (2012). Suchasni formy orhanizatsiyi navchal'noho protsesu u vyshchii shkoli: navchal'no-metodychnyy posibnyk. [Modern forms of organizing the educational process in higher education: a textbook]. Lviv [in Ukrainian].

8. Nagayev, V. (2007). Metodyka vykladannya u vyshchii shkoli: navchal'nyy posibnyk [Teaching methods in higher education: a textbook]. Kyiv: Tsentri navchal'noyi literatury [in Ukrainian].

9. Onyshchenko, N. (2021). Osnovni shlyakhy modernizatsiyi praktychnoyi pidhotovky studentiv u zakladakh vyshchoyi

osvity. Pedahohika formuvannya tvorchoyi osobystosti u vyshchiy i zahal'noosvitniy shkolakh [The main ways of modernizing the practical training of students in higher education institutions. Pedagogy of the formation of a creative personality in higher and general education schools]. Pereyaslav, 2021. 74, 3, 55-60 [in Ukrainian].

10. Rudnytska, O. (2002). Pedahohika: zahal'na ta mystets'ka: navchal'nyy posibnyk [Pedagogy: general and artistic: Textbook]. Kyiv: Akad. ped. nauk Ukrayiny, Instytut pedahohiky i psykholohiyi profesiynoyi osvity [in Ukrainian].

11. Sydorenko, V., Kulishov, V., Torba, N. (2023). Innovatsiyni pidkhody do orhanizatsiyi vydiv praktyk zdobuvachiv vyshchoyi osvity v period voyennoho stanu. [Innovative approaches to the organization of types of internships for higher education applicants during martial law]. Visnyk NAPN Ukrayiny, 5(1), 1-15 [in Ukrainian].

12. Slepkan, Z. (2000). Naukovi zasady pedahohichnoho protsesu u vyshchiy shkoli: dlya studentiv-mahistriv. [Scientific principles of the pedagogical process in higher education: for master's students]. Kyiv: Nats. ped. un-t im. M. P. Drahomanova [in Ukrainian].

13. Ulishchenko, A. (2009). Rozvytok kreatyvnykh yakostey pedahoha v systemi pidvyshchennya kvalifikatsiyi. [Development of creative qualities of a teacher in the system of advanced training. Education and management]. Kyiv: Osvita i upravlinnya. (1), 126-130 [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.146-163>
УДК 7.47.745/749:746

Лілія Сергіївна ЖУРАВЕЛЬ-ЗМСЄВА,
доктор філософії з дизайну,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: in.design@dakkkim.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-5242-3599

МАРТА БАЗАК: ОСОБИСТИЙ ВИМІР ТВОРЧОСТІ

Анотація. Творчий шлях сучасних майстрів розкриває потенціал українського мистецтва в цілому та у контексті актуальних тенденцій концепт-арту, що надзвичайно важливо в нинішній політичній ситуації. Україна потребує визнання та має надзвичайно велику кількість гідних митців, чий творчий доробок необхідно розповсюджувати по світу та репрезентувати як видатні зразки українського мистецтва та культури. Багатогранна творча діяльність Марти Базак, покладена в основу даної статті, розкриває принципи не лише текстильного доробку авторки, але й потужні морально-етичні, емоційні аспекти малярства мисткині. Складні теми, що піднімаються у творчості Марти Іванівни, подані через прості, стилізовані, дещо наївні образи та форми, тим не менше, насичені глибокими соціальними проблемами, знаходять відгук у широкого кола глядачів. Огляд багаторічної діяльності художниці та характеристика її авторського стилю, образного формотворення, колірної палітри та сюжетного наповнення робіт дає повноцінне враження про особистість та світогляд пані Базак. Аналіз текстильних творів з огляду застосування класичних та авторських технік, включення альтернативних матеріалів, що впливають на виразність та образність, дає повноцінне

уявлення про контекст творчості мисткині у концептуальному мистецтві. Образи, що побудовані на основі традиційної української культури та інтегровані у сучасний мистецький та соціальний простір, надзвичайно лунко відбиваються у свідомості глядача. Лірична емоційна палітра творів відображає ніжність натури авторки та чуйного ставлення до життя.

Викладацька діяльність Марти Базак є ключовою складовою її особистості та творчості, через яку вона втілює своє життєве призначення та вкладається у майбутнє українського суспільства, виховуючи нові покоління фахових та креативних митців. Розглядаючи викладацьку діяльність художниці, ми прагнемо показати простір, на який уже поширився український вплив, та долі молодих митців, що мали щастя навчатися у художниці та продовжують нести закладені нею підвалини творчості у власній мистецькій діяльності.

Ключові слова: текстильне мистецтво, малярство, Марта Базак, художня творчість, українське мистецтво, концепт-арт.

Вступ. Сучасне українське мистецтво нині є напрочуд цікавим та актуальним для світової спільноти. Чимало уваги приділяється популяризації традиційного українського народного мистецтва та його сучасних проявів, оскільки російсько-українська війна сколихнула світ та примусила всіх і кожного заговорити про Україну як про політичний суб'єкт, про українців як про надзвичайну націю, про українську культуру як про неповторну концепцію з унікальним історичним підґрунтям. У контексті такої зацікавленості нам представляється надзвичайно важливим присвячувати увагу не лише традиційному мистецтву, але й сучасному, і зокрема тим майстрам, які вже багато років творять мистецький простір України та наповнюють його

своїми почуттями, емоціями й ідеями. Розповідати, розповсюджувати інформацію про художників, які на власному досвіді навчають, формують майбутнє українського мистецького простору.

Постановка проблеми. У контексті популяризації українського мистецтва вважаємо за необхідність розглядати не лише загальні процеси трансформації вітчизняного мистецтва і його впливу у світовому арт-просторі, але й присвячувати публікації окремим персоналіям сучасних українських митців, що мають значний творчий доробок, контекстуально вибудований протягом десятків років не лише у ключі нинішньої війни, але і поза нею, як внесок, що популяризує Україну не одномоментно, а на постійній основі, як домінуючий творчий осередок.

Аналіз творчості майстрині, художниці та викладача, Марти Іванівни Базак потребує окремого розгляду та аналізу її творчого доробку, оскільки її діяльність та багаторічний досвід роботи є мало висвітленими у мистецтвознавчій літературі, за виключенням окремих згадок про участь у колективних чи персональних виставках.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Сьогодні дослідники звертаються до вивчення аспектів впливу воєнної ситуації на різні сфери життя людей в Україні. Мистецтво і культурний фронт не можуть стояти осторонь таких критичних та трагічних подій у країні, рефлексії на психологічний стрес й фізичний біль ідуть від кожного українця не залежно від фахової кваліфікації, адже мистецтво – це найкоротший шлях для самоосвідомлення та реабілітації, терапії. Мистецтвознавчі наукові пошуки у такій ситуації спрямовані на дослідження психологічного впливу мистецтва на особистість [3, сс. 115-119], творчість як феномен українського екзистенціалізму [15, сс. 261-263],

мотиви війни у реалістичному живописі українських художників сьогодення [2, сс. 33-40], сучасну ідентичність української жінки [11, сс. 400-427], естетичний досвід переживання війни через мистецтво [14, сс. 3-8], та ін.

Проте в ключі таких буремних подій значно менше уваги присвячується окремим персоналіям українського мистецтва. Дослідження вітчизняних науковців сьогодні більше характеризують загальні події, тенденції у межах певних галузей творчості, наприклад, у публікації А. Дубрівної, І. Єрмака, також цифрова ілюстрація в контексті російсько-української війни [5, сс. 46-52] (С. Крикуненко), цифровий комікс у період російсько-української війни [8, сс. 112-114] (С. Долеско), мистецький образ українського народного костюму в жанровому портреті українських художників (російсько-українська війна 2022р.) [4, сс. 40-47] тощо. Тому, розглядаючи такі праці, було вирішено у буремному вирії мистецтвознавчих аналізів та емоційно-психологічних рефлексій зосередитися на творчості конкретної мисткині, що працює на ниві текстилю, декоративно-прикладного мистецтва та малярства більшу частину свого життя, розглянути контекст трагічності світових подій через призму її особистісного творчого досвіду.

У даній публікації зосереджено увагу на діяльності української художниці, майстрині Марти Базак, малярська творчість якої була висвітлена у публікації О. Никорак, також має місце презентація живописних творів Марти Базак у Львові [10, сс.752-755], регулярними є згадки у періодичних виданнях про персональні та колективні виставки, в яких майстриня брала участь [6; 7; 9; 13].

Мета статті – проаналізувати творчість Марти Іванівни Базак, виокремивши різноманітні художні засоби, якими користується авторка, дати предметний аналіз художніх образів, що притаманні її творчості, охарактеризувати

настроєво-емоційну палітру робіт художниці, оцінити викладацьку діяльність Марти Базак та творчі досягнення деяких її учнів.

Виклад основного матеріалу. Сучасне концептуальне мистецтво охоплює чимало напрямів творчого самовираження митців. Навряд чи можна систематизувати підходи до проектування об'єктів такого мистецтва, адже тут превалює реалізація ідеї, її емоційне та тематичне наповнення. У сучасному мистецтві задум давно домінує над технікою виконання, думка превалює над втіленням. У творчості багатьох митців сучасності переплітається чимало напрямів та технік. Однією з таких художниць, чия творчість не вміщується в один жанр, в одну манеру, є Марта Іванівна Базак.

Мисткиня народилася 24 січня 1953 р. на заході України, у Коломиї Івано-Франківської області, закінчила Львівське державне училище прикладного мистецтва ім. І. Труша у 1972 р. і Львівський державний інститут прикладного та декоративного мистецтва у 1978 р [1]. Марта Іванівна є ученицею видатних майстрів текстильного мистецтва М. Токар, І. Бондар, Ю. Скандакова, В. Овсійчука, Д. Довбушинського та продовжує й донині нести їх досвід у власній творчості та передавати його новим поколінням митців. Вступаючи до навчального закладу, пані Марта прагнула навчатися на відділенні художньої кераміки та опанувати класичне гончарне мистецтво, проте життя розпорядилося інакше. Випадково потрапивши у приміщення кафедри текстилю, майбутня майстриня вже не змогла залишити цей вид декоративного мистецтва, буквально «захворівши» ним.

Художній текстиль є тактильним, фактурним та дуже сенсорним, проте, не можна позбавити його важливості колірного діапазону, формової виразності, образності й сюжетності. Марта Базак сприймає текстиль через живопис,

в першу чергу, через образи та форми, світло-колірні співвідношення. Живопис, композиція та пробудова сюжету є початковим, базовим етапом створення і сприйняття гобелену. Ідея такого твору спочатку повинна виникнути на папері, як композиційна гармонія, живописний твір, і тільки в подальшій трансформації перелитися в картон із повноцінною сюжетною історією, емоцією, настроєм. І як останній етап починається виконання у матеріалі. З одного боку підготовка попереднього картону вирішальна, тут формується ідея, візуалізація, форма та підбирається колір, тонове співвідношення. Проте, матеріал завжди вносить свої корективи, оживляє, освіжає та надає деяким аспектам твору нового звучання. «Натягнути основу – це вже половина роботи. Найцікавіше у процесі ткання гобелену – це початок і кінець. Головне – перейти половину, до цього моменту робота важка» – говорить авторка.

У своїй творчості Марта Іванівна надихається класичними французькими гобеленами, що втілюють у собі зразок поєднання вишуканого деталізованого живопису і майстерного тонкого ткацтва, і мріє коли-небудь виконати подібний надзвичайний шедевр майстерності та якості власними руками.

Художниця створює гобелени з 1980-х рр. За весь творчий шлях у Марти Базак сформувався власний стиль, образна манера гобеленів, що містять у собі простір за рахунок фрагментарно затканих частин основи, де вільна основа просвічується, мерехтить від проникаючого світла. Такий хід дає роботам відчуття легкості і водночас комплексності композиції. Гармонія досягається за рахунок пропорцій елементів, що заткані, та частин, що залишаються «вільними». Такі гобелени легко адаптуються до будь-якого середовища, вписуються в різноманітні інтер'єри та підпорядковують собі простір, наповнюючи

його затишком, спокоєм, рівновагою, що притаманні всій творчості авторки.

Текстильні роботи майстрині наповнені зокрема і фактурними елементами, поєднанням різних матеріалів, структур та фактур ниток. Новаторські ідеї – те, що робить такі твори сучасними та актуальними протягом десятиліть, виглядають напрочуд свіжими, гостро відповідними тенденціям часу. Перепади між фактурами, гра світла у запрограмованих проміжках, зіткнення різних матеріалів подекуди створюють враження, що роботи пані Марти рухаються, дихають і живуть. Постає і справді спілкуються, ангели летять, шерхотячи крилами...

У 1978 р. художниця стала єдиним представником Радянського Союзу на виставці міні гобелену у Празі. З цього почалося захоплення мініатюрними роботами – міні-гобеленом та міні-живописом. Міні-текстиль – напрям творчості, який поширився Україною, є напрочуд креативним та багатогранним мистецтвом, що неодноразово було продемонстровано на виставках. Художній міні-текстиль не обмежений матеріалами, формами, нормами, темами та є надзвичайно мінливим, нестандартним, епатажним. Марта Іванівна Базак є постійним учасником таких виставок.

У текстильній творчості художниця завжди була експериментатором. Однією з перших вона почала застосовувати у своїх гобеленах кольорову основу, що надало її роботам ще більшої виразності та яскравості. Саме такий підхід переводить площинний текстиль у формат об'ємного мистецтва, що існує, живе поряд із людиною, не потребує для себе виставкових площ, а співіснує з нами у буденному житті, вносить у нього свою неповторну новизну. Напевно, саме так виникають ширми-гобелени, що у різноманітних темах та варіаціях створює авторка.

У 1988-1989 рр. відкрилася перша персональна виставка великих гобеленів на рамах. Однією зі своїх найвизначніших робіт художниця вважає великий гобелен «Дерево», що складається з шести частин, зшитих між собою. В цілому робота над цим гобеленом продовжувалася протягом дев'яти років.

Сприймаючи гобелен як живописне полотно, Марта Іванівна багато часу у своїй творчості присвячує саме живопису. Окрема, значна частина творчого доробку мисткині – саме живописні роботи. Ці твори надзвичайно настроєві, текстурні й водночас чуттєві та легкі. З точки зору пересічного глядача, можливо, дещо показово невпевнені та наївні, проте, сповнені емоцій, настрою. Художниця вважає себе у живописі початківцем та чередує ткацтво з живописною практикою.

Авторське малярство пані Базак має підґрунтя народного українського малярства. Будучи знавцем та поціновувачем української культури, вона кожную творчу роботу робить просякнутою любов'ю до своєї ідентичності, родової спадщини. Образи, які повсякчас виникають у текстильних чи живописних роботах надзвичайно перегукуються з традиційними формами народного малярства західної України, звідки походить авторка. Вона всотала ці форми, сюжети, символи, кольори з дитинства, і втілює їх сьогодні у професійній діяльності.

Дещо наївний та дитячий живопис, як і в народних майстрів, у Марти Базак втілюється на поверхні скла не випадково. Створення традиційних ікон на склі лягло в основу авторських творчих робіт художниці. Ці традиційні ікони відрізняються легкістю, відступом від канону, тобто вільнішим трактуванням і зображенням ликів святих, дещо більшою орнаментованістю, яскравістю кольорів. Техніка створення таких зображень напрочуд цікава та водночас складна. Чимось вона споріднена з текстильними

принципами фарбування тканин – батиком, дещо нагадує вітраж, проте, особливості розпису по склу залишаються домінуючими за рахунок специфіки матеріалу. У стилістиці західноукраїнських народних ікон художниця виконала серію своїх малярських робіт на склі, що носять назву «Ангели». Тематика ангелів у роботах Марти Базак з'являється ще у роки навчання і втілюється донині і у живописі, і у текстилі. Серія доповнюється постійно та складає уже цілі оповідання з життя ангелів [12].

Образи ангелів притаманні всій творчості майстрині, не залежно від технік та матеріалів виконання. Вона перенесла цю тематику також в аплікацію, в якій працює останні роки. Найцікавішими авторка вважає роботи «Ангел-охоронець», «Риби», «Крила» та деякі інші.

Манера Марти Базак дещо змінилася в останні десятиліття. Твори набули ще більшого символізму, глибини та деякої абстрактності. Так, текстильний гобелен 2020 р. «Вікна» був натхненний відбитком світла на стіні у сонячний день та передає ідею віри. Вікна, які відображені та поєднані з образом янгола, що є наскрізним для творчості пані Марти, мають на меті передати думку, що всі ми за будь-яких умов та обставин віримо у силу Божу та Ангелів, наших охоронців [7].

Абстрактна манера відображена у гобелені «Кольори. Земля». Вертикальні та горизонтальні смуги цієї роботи створюють особливу ритміку та відчуття клаптикового поділу землі. Також абстрактною та надзвичайно глибоко-символічною є робота «1953-2024», що є символічним згортком, сувоєм із переліком років життя, які запаморочила, очорнила війна.

Марта Іванівна Базак була учасником багатьох виставок, починаючи з 1977 р. Її роботи були представлені у різних країнах світу: Австрії, Азербайджані, Бельгії, Канаді, Китаї, Польщі, Португалії, Словаччині, Угорщині, Франції,

Чехії, тощо. Художниця відкривала в Україні чимало персональних виставок і брала участь у регіональних та всеукраїнських колективних проєктах [6; 7; 9; 13].

З 2002 р. Марта Базак викладає на кафедрі Художнього текстилю та моделювання костюму у Київському державному інституті (нині Академії) декоративно-прикладного мистецтва і дизайну ім. М. Бойчука. Марта Іванівна викладає вже багато років, значна кількість студентів мала можливість навчатися у майстрині. У роботі зі студентами художниця ставить за мету в першу чергу зацікавити, захопити і закохати у фах усіх своїх учнів, спонукати їх працювати у цьому мистецтві і не втрачати навичок, творити після закінчення навчання. Марта Іванівна заохочує студентів до участі у найрізноманітніших виставках і конкурсах, надихає на розвиток та досягнення успіху. Працюючи індивідуально з кожним своїм учнем, художниця дає можливість усім самовиразитись і допомагає вдосконалити, довести свою роботу до професійного рівня.

У викладацькій роботі Марта Базак цінує саму можливість спілкування з молодим поколінням художників, шанс поділитися накопиченим досвідом, захопити та спрямовувати молодь до роботи в галузі художнього текстилю. «Ідеї літають у повітрі. Питання лише у тому, хто їх упіймає. Мені дуже хочеться, щоб якомога більше людей займалися мистецтвом. Я даю своїм студентам можливість «погратися» у роботі, а потім ми вже дивимось, що з того можна зробити» – каже про свою викладацьку діяльність художниця.

Пані Базак вміє налагодити стосунки, побудувати діалог з будь-яким студентом, приділити увагу кожному, «увійти», зрозуміти задум будь-якої роботи і допомогти розгорнути ідею свого учня. Чимало її колишніх студентів зараз продовжують викладацьку традицію свого викладача,

мають успіх у творчій та педагогічній діяльності. Серед таких учнів Марти Базак, що сьогодні продовжують творчих шлях, є Анна Троценко, доктор філософії з дизайну, художник декоративно-прикладного мистецтва, викладач Київської дитячої художньої школи № 1; Наталія Синявська, художник декоративно-прикладного мистецтва, викладач кафедри графічного дизайну Київського столичного університету Бориса Грінченка; Лілія Журавель-Змеєва, доктор філософії з дизайну, художник декоративно-прикладного мистецтва, в.о. завідувача кафедри графічного дизайну Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв, багато інших випускників, що сьогодні творять по всьому світу та виставляють свій творчий доробок, збагачуючи українську культуру та мистецтво.

Створюючи сьогодні майбутнє креативного гобелену, авторського живопису та концепт-арту, Марта Іванівна Базак мріє про успіх своїх студентів. На думку художниці, майбутнє українського текстильного та концептуального мистецтва навіть за умов тяжких політичних подій сьогодні є напрочуд великим та тріумфальним.

Висновки. Не зважаючи на складні політичні події, воєнний стан, цифровізацію мистецтва та інтеграцію штучного інтелекту у всі сфери людського життя, сьогодні надважливе значення має сила мистецтва. Сучасні українські митці рухають у світі моральні цінності, яким варто слідувати цивілізованій людині. Передача мистецького, творчого досвіду є надзвичайно важливою місією кожного митця, особливо українського. То ж, маючи життєвий, творчий та викладацький досвід, Марта Базак є тим художником, про якого варто говорити більше й голосніше.

Марта Іванівна Базак має у своєму доробку надзвичайно сучасні та актуальні твори, поєднані темами,

образами, техніками, що переходять у різні настроєві стани, адаптуються під простір, міняючи його наповнення, та відгукуються у серці будь-якого глядача своєю теплотою, близькістю до народних мотивів та колориту. Авторка є надзвичайно цікавою творчою одиницею, оскільки працює у декількох напрямках мистецтва – живописі, декоративному малярстві, художньому концептуальному мистецтві, ткацтві, аплікації тощо.

Глибoki знання майстрині, її душевна приналежність українському народному мистецтву, бажання робити навколишній світ терпимішим, ніжнішим, збагачувати його різноманітністю мистецтва, робить особистість Марти Базак вартою уваги мистецтвознавчих досліджень. Зміни, яких притерпає мистецтво авторки, покладають перспективи та викликають великі надії на майбутні несподівані образи, якими ще подарує глядача ця мисткиня.

Список використаної літератури:

1. Базак Марта Іванівна. Енциклопедія Сучасної України. Київ: Інститут енциклопедичних досліджень НАН України, 2003. URL: <https://esu.com.ua/article-38832>.
2. Барановська А. Мотив війни у реалістичному живописі сучасних українських художників. Актуальні питання гуманітарних наук. 2023. Вип. 66. Т. 1. Сс. 33-40.
3. Дмитрієва С., Делех Б. Механізми і фактори психологічного впливу сучасного українського мистецтва в умовах війни на особистість. Актуальні питання розвитку особистості: сучасність, інновації, перспективи: зб.наук. пр. за матер. II Міжнар. наук.-практ. конф. (м. Житомир, 4 квітня 2024 р.). Житомир: вид-во ЖДУ імені Івана Франка, 2024. Сс. 115-119
4. Долеско С. Мистецький образ українського народного костюма в жанровому портреті українських

- художників (російсько-українська війна 2022 р.). Мистецтвознавчі записки. № 41. 2022. Сс. 40-47.
5. Дубрівна А., Єрмак І. Цифрова ілюстрація в контексті російсько-української. Український мистецтвознавчий дискурс. 2023. Вип. 2. Сс. 46-52.
6. Завтра у Коломиї відкриють виставку текстильних робіт Марти Базак. ЗК. Західний кур'єр. Від. 08.07.2023. URL: <http://surl.li/gcqoum>.
7. «З дому додому» Персональна виставка Марти Базак. Мітец. Сучасне мистецтво України. Від 21 березня 2024 р. URL: <http://surl.li/lahcug>
8. Крикуненко С.В Цифровий комікс у період російсько-української війни. Актуальні питання, проблеми та перспективи розвитку гуманітарних наук у сучасному соціокультурному просторі: матер. Всеукраїнської наук.–практ. конф. аспірантів, здобувачів, магістрів. Київ: вид. центр КНУКіМ, 2022. Сс. 112-114.
9. Марта Базак привезла живопис у Львів – місто власної юності. ЕСПРЕСО. Від 9 березня 2021. URL: <http://surl.li/irivuyq>.
10. Никорак О. Презентація живописних творів Марти Базак у Львові Народознавчі зошити. 2021. № 3 (159). Сс.752-755.
11. Петрушкевич М. Ідентичність українок: візуальні образи російсько-української війни 2022 року. The identity of Ukrainian women: visual images of the russian-Ukrainian war of the year 2022. XIII. Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen Die Ukraine aus globaler Sicht. München 03-06 November 2022. Pp. 400-427.
12. Потьомкіна А. Марта Базак: «Хочеться бути почутою» POST IMPREZA. Від 22 березня 2024 р. URL: <http://surl.li/tkbwxu>.

13. Ретроспектива Марти Базак. ZBRUC. Від 23.03.2024. URL: <https://zbruc.eu/node/118086>.
14. Шевчук К. Війна як переживання: українське мистецтво та естетичний досвід в часи російсько-української війни. Наукові записки Національного університету «Острозька академія». Серія «Філософія». 2023. No 25. Сс. 3-8.
15. Шумейко Л. Творчість в умовах російсько-української війни як феномен українського екзистенціалізму. Культурні та мистецькі студії XXI століття: науково-практичне партнерство: матер. IV Всеукр. наук.-практ. конф. (Київ, 09 листопада 2023 р.). Київ: НАКККіМ, 2023. Сс. 261-263.

Liliia S. ZHURAVEL-ZMIEIEVA,

PhD in Design,

National Academy of Managers of Culture and Arts,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: in.design@dakkkim.edu.ua,

ORCID: 0000-0001-5242-3599

MARTA BAZAK: THE PERSONAL DIMENSION OF CREATIVITY

Abstract. The creative path of modern masters reveals the potential of Ukrainian art in general and in the context of current trends in conceptual art, which is extremely important in the current political situation. Ukraine needs recognition and has an extremely large number of worthy artists whose creative work needs to be distributed around the world and represented as outstanding examples of Ukrainian art and culture. The multifaceted creative activity of Marta Bazak, which is the basis of this article, reveals the principles of not only the author's textile work, but also the powerful moral, ethical, and emotional

aspects of the artist's painting. The complex themes raised in Marta Ivanovna's work are presented through simple, stylized, somewhat naive images and forms, nevertheless saturated with deep social problems and find a response from a wide range of viewers. An overview of the artist's many years of activity and a description of her author's style, figurative formation, color palette, and plot content of her works gives a full impression of Ms. Bazak's personality and worldview. Analysis of textile works for the application of classical and authorial techniques, the inclusion of alternative materials that affect expressiveness and imagery, gives a full picture of the context of the artist's work in conceptual art. Images that are built on the basis of traditional Ukrainian culture and integrated into the modern artistic and social space are extremely resonant in the viewer's mind. The lyrical emotional palette of the works reflects the tenderness of the author's nature and sensitive attitude to life. Marta Bazak's teaching activity is a key component of her personality and creativity, through which she embodies her life purpose and invests in the future of Ukrainian society, educating new generations of professional and creative artists. Considering the artist's teaching activity, we strive to show the space to which Ukrainian influence has already spread, and the fate of young artists who were lucky enough to study with the artist and continue to carry the foundations of creativity laid by her in their own artistic activities.

Key words: textile art, painting, Marta Bazak, artistic creativity, Ukrainian art, concept art.

References:

1. Bazak Marta Ivanivna [Marta Ivanivna Bazak]. (2023). Kyiv: Instytut entsyklopedychnykh doslidzhen NAN Ukrainy. Available at: <https://esu.com.ua/article-38832> [in Ukrainian].
2. Baranovskam A. (2023) Motyv viiny u realistychnomu zhyvopysi suchasnykh ukrainskykh khudozhnykiv [The Motif

of War in the Realistic Painting of Contemporary Ukrainian Artists]. Aktualni pytannia humanitarnykh nauk. 66, 1, 33-40 [in Ukrainian].

3. Dmytriieva, S., Delekh, B. (2024) Mekhanizmy i faktory psykholohichnoho vplyvu suchasnoho ukrainskoho mystetstva v umovakh viiny na osobystist [Mechanisms and factors of the psychological impact of modern Ukrainian art in wartime on the personality]. Aktualni pytannia rozvytku osobystosti: suchasnist, innovatsii, perspektyvy: zbirnyk naukovykh prats za materialamy II Mizhnarodnoi naukovopraktychnoi konferentsii (m. Zhytomyr, 4 kvitnia 2024 roku). Zhytomyr: Vyd-vo ZhDU imeni Ivana Franka, 115-119 [in Ukrainian].

4. Dolesko, S. (2022). Mystetskyi obraz ukrainskoho narodnoho kostiuma v zhanrovomu portreti ukrainskykh khudozhnykiv (rosiisko-ukrainska viina 2022r.) [Artistic image of Ukrainian folk costume in a genre portrait by Ukrainian artists (Russian-Ukrainian war 2022)]. Mystetstvoznachy zapysky. 41, 40-47 [in Ukrainian].

5. Dubrivna, A., Yermak, I. (2023) Tsyfrova iliustratsiia v konteksti rosiisko-ukrainskoi [Digital illustration in the Russian-Ukrainian context]. Ukrainskyi mystetstvoznachy dyskurs, 2, 46-52 [in Ukrainian].

6. Zavtra u Kolomyi vidkryiut vystavku tekstylnykh robit Marty Bazak [An exhibition of textile works by Marta Bazak will open in Kolomyia tomorrow]. ZK. Zakhidnyi kurier. Available at: <http://surl.li/gcqoym> [in Ukrainian].

7. “Z domu dodomu” Personalna vystavka Marty Bazak [“From Home to Home”. Personal exhibition by Marta Bazak]. Mitets. Suchasne mystetstvo Ukrainy. Available at: <http://surl.li/lahcug> [in Ukrainian].

8. Krykunenko, S. (2022). Tsyfrovyi komiks u period rosiisko-ukrainskoi viiny [Digital comics during the Russian-Ukrainian war]. Aktualni pytannia, problemy ta perspektyvy rozvytku humanitarnykh nauk u suchasnomu sotsiokulturnomu

prostori: materialy Vseukrainskoi naukovo-praktychnoi konferentsii aspirantiv, zdobuvachiv, mahistriv. Kyiv: Vyd. tsentr KNUKiM, 112-114 [in Ukrainian].

9. Marta Bazak pryvezla zhyvopys u Lviv – misto vlasnoi yunosti [Marta Bazak brought painting to Lviv, the city of her own youth]. ESPRESO. Vid 9 bereznia 2021. Available at: <http://surl.li/irivyq> [in Ukrainian]

10. Nykorak, O. (2021). Prezentatsiia zhyvopysnykh tvoriv Marty Bazak u Lvovi [Presentation of paintings by Marta Bazak in Lviv]. Narodoznavchi zoshyty. 3 (159), 752-755 [in Ukrainian].

11. Petrushkevych, M. (2022) Identychnist ukrainok: vizualni obrazy rosiisko-ukrainskoi viiny 2022 roku [Identity of Ukrainian women: visual images of the Russian-Ukrainian war of 2022]. The identity of Ukrainian women: visual images of the russian-Ukrainian war of the year 2022. XIII. Internationale virtuelle Konferenz der Ukrainistik Dialog der Sprachen – Dialog der Kulturen Die Ukraine aus globaler Sicht. München 03-06 November 2022. 400-427 [in Ukrainian].

12. Potomkina, A. (2024). Marta Bazak: “Khochetsia buty pochutoiu” [Marta Bazak: “I want to be heard”]. POST IMPREZA available at: <http://surl.li/tkbwxu> [in Ukrainian].

13. Retrospektyva Marty Bazak [Retrospective of Marta Bazak]. ZBRUC. Available at: <https://zbruc.eu/node/118086> [in Ukrainian].

14. Shevchuk, K. (2023). Viina yak perezhyvannia: ukrainske mystetstvo ta estetychnyi dosvid v chasy rosiisko-ukrainskoi viiny [War as an Experience: Ukrainian Art and Aesthetic Experience during the Russian-Ukrainian War]. Naukovi zapysky Natsionalnoho universytetu “Ostrozka akademiia”. Seriiia “Filosofiiia”. 25, 3-8 [in Ukrainian].

15. Shumeiko, L. (2023). Tvorchist v umovakh rosiisko-ukrainskoi viiny yak fenomen ukrainskoho ekzystentsializmu [Creativity in the conditions of the Russian-Ukrainian war as a

phenomenon of Ukrainian existentialism]. Kulturni ta mystetski studii XXI stolittia: naukovo-praktychne partnerstvo : materialy IV Vseukr. nauk.-prakt. konf. (Kyiv, 09 lystopada 2023 r.). Kyiv: NAKKKiM, 261-263 [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.164-185>
УДК 7.046.1:097

Петро Володимирович НЕСТЕРЕНКО,
кандидат мистецтвознавства, доцент,
Міжрегіональна академія управління персоналом,
Київ, Україна,
e-mail: exlibrisclub@ukr.net,
ORCID: 0000-0003-4153-4175

МІФОЛОГІЯ В МИСТЕЦТВІ ЕКСЛІБРИСУ

Анотація. Екслібрис є важливою складовою книжкової культури, щирим зізнанням книголюбів в його відданій любові до книги. Образно-художня сутність українського книжкового знаку приваблює своєю багатогранністю. Враховуючи, що екслібрис – це охоронний знак книжки, найулюбленішим елементом композиції досить часто слугує саме вона, бо найбільше пасує до функціонального призначення книжкового знаку. Професійно виконаний екслібрис здатний розповісти і про художника, і про власника книги, адже це такий різновид мистецтва, в якому особливо переконливо розкривається душа автора, бо мета екслібриса – бути не сухим ярликом із позначенням імені власника книги, а її характеристикою, і автора, і водночас автора-художника.

Прикрашена екслібрисом книга стає музейним експонатом, предметом, який треба цінувати і особливо берегти. Звичайна книга, що має екслібрис, стає певною мірою унікальною. Книжковий знак належить не лише авторові та власнику, а й своїй епосі. Почавши свою історію як геральдичний знак на книзі, що вказував на її власника, екслібрис як вид графічного мистецтва став справжньою прикрасою книги.

Античне мистецтво було тісно пов'язане з міфологією, пізніше на всьому просторі європейського Середньовіччя, коли велику роль у суспільній думці відіграла християнська релігія, античну міфологію витіснила християнська міфологія. Глибокий інтерес до античності знову пробуджується в епоху Відродження. Особливо популярною стає греко-римська міфологія. Римського Юпітера стали представляти у вигляді Зевса. Верховне божество, батько богів і людей, керівник олімпійської родини богів, був представником третього покоління богів, які скинули друге покоління – титанів. Зевс відвідує Данаю у вигляді золотого дощу, Семелу – з блискавками й громами, Європу він викрадає, обернувшись биком, до Леди з'являється лебедем, Персефоні – змієм. У живописі XVI-XVIII ст. сцени, пов'язані з походеньками Зевса, були особливо популярними. Наприкінці XX ст. вони заповнили й екслібрис. Цьому сприяло застосування техніки глибокого друку, яка дозволяла художнику вдаватися в пікантні деталі, глибше розкривати сюжет. Поширенню цієї графічної техніки сприяли численні колекціонери книжкових знаків, їх замовники.

Ключові слова: греко-римська міфологія, екслібрис, виставки, художники, колекціонери.

Вступ. Чим цікавий книжковий знак? Екслібрис – понад усе, є твором мистецтва, і, як і будь-який твір, він є реплікою людини в її діалозі зі світом, з іншими людьми, з самою собою. В цьому діалозі-спілкуванні художник вважає за необхідне здолати, зняти протиріччя між свободою творчості, польотом уяви і диктатом (спротивом) матеріалу. Нарешті, книжковий знак – це своєрідний документ епохи, за яким можна вивчати естетичну й книжкову культуру, творчість художників-графіків, склад приватних бібліотек та інші цікаві й важливі наукові творчі теми. Особливо

цікавими є сучасні книжкові знаки, створені в добу незалежної України. Вони характеризуються розкутістю думки і, що особливо цікаво, – зверненням до класики світового письменства. Адже головний предмет літератури – людина у всій різноманітності своїх життєвих виявів. Крізь призму сприйняття письменником оточуючої дійсності література відтворює індивідуальні риси зображуваного, а художник мовою графіки створює типове – художньо узагальнене, найбільш характерне для певного соціального середовища, відповідних історичних умов, різноманітних ситуацій. У художніх образах відображається погляд автора на життя, він або стверджує, або осуджує зображуване.

Постановка проблеми. Дослідниками екслібриса висвітлено багато тем, які приваблювали художників і власників книжкових знаків, проте міфологія була обійдена увагою. Література (а також живопис, графіка, пластичні мистецтва) протягом свого розвитку широко використовували традиційні міфи в художніх цілях. Проникає міфологія і в мистецтво екслібрису, яке було захоплене переважно традиційним народним мистецтвом практично усіх видів. Дитинство людського суспільства залишається й сьогодні привабливим для нас. Без знання міфів неможливо зрозуміти сюжети багатьох картин і опер, образного ладу поетичних шедеврів. Збагачують вони і книжкову графіку малих форм. Це величезний шар культурного розвитку, крізь який пройшло людство. Разом із тим, тривалий час екслібрис, переживаючи активний пошук нових форм, перебував у руслі фольклорних традицій як свого роду каталізатора образно-стильового розвитку. Пізніше, наприкінці ХХ – на початку ХХІ ст., цей процес поживавився й трансформувалася.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Увага до книжкових знаків проковується передусім працівниками музеїв

та бібліотек, які публікують наукові дослідження та готують каталоги. Справжньою подією став трьохтомник «Українського книжкового знаку XIX – XX століть. Каталог колекції Степана Давимуки», що вийшов у світ у львівському видавництві «Апріорі» в 2017 р. Працював над реєстром книжкових знаків, подарованих бібліотеці колекції, яка нараховує 12342 твори, колектив Львівської національної наукової бібліотеки. Ларисою Купчинською у першому томі опубліковане дослідження «Образність українського народу», в якому упорядник і автор вступної частини розглянула багатоаспектність екслібриса [8, сс. 96-155]. Традиційно мова знаку однаковою мірою визначалася замовником і художником, адже більшість художників у своїй творчості тяжіли до символічного відображення поглядів і переконань суспільства, розкриття самосвідомості українців. «Завдяки митцям книжковий знак став символічним знаком наукового, філософського, художнього, міфологічного, релігійного тощо змісту, який має свій власний образотворчий арсенал, притаманний тільки йому» – зазначала Л. Купчинська [8]. Нею висвітлено багато тем, які приваблювали художників і книголюбів, проте міфологія в екслібрисів була обійдена увагою. Дане дослідження є спробою заповнити цю прогалину.

Міжнародні конгреси, які з інтервалом у два роки проводить європейська асоціація «FISAE», дали змогу не лише інтегрувати книжкові знаки наших авторів у світові експозиційні зали, а й перейняти досвід інших країн, надихнутись та зрозуміти традиції інших культур. Українські митці змогли на повну силу проявити свій творчий потенціал, в якому яскраво було помітно національні риси. Подією в екслібрисному житті Чеської Республіки й України стали виставки, які експонувалися в обох столицях влітку 2019 р. Значне місце в сюжетах книжкових знаків займала міфологія. До неї зверталися

частіше вітчизняні майстри. Так, в альбомі-каталозі виставки, проведеної в київській галереї «Білий Світ», було відтворено екслібриси з міфологічними сюжетами киян К. Антюхіна, А. Буртового, Р. Виговського, М. Купкіної, А. Мельникової, О. Федоренка, В. Фенчака, а також О. Денисенка, С. Іванова, С. Храпова зі Львова, І. Колядіної з Дніпра, М. Мірошниченко з Дрогобича, М. Неймеша з Харкова, О. Сердюка з Івано-Франківська, О. Соболевського з Полтави та інших [7].

Мета статті – розкрити проникнення в мистецтво екслібриса мотивів європейської міфології на тлі оновлених ідейно-творчих тенденцій в українському мистецтві. Його предметом стає вже не тільки й не стільки подія, скільки активне переживання її художником і залучення до співпереживання глядача, тобто власника екслібриса. Останньому, щоб адекватно і повноцінно сприймати графічний твір, треба бути дотичним до культурної ситуації, посвяченим у її рух і хоч трохи обізнаним в історії мистецтва і сучасному культурному житті. «Те, що донедавна було звичним і повсякденним, абсолютно банальним у житті кожного, завдяки художнику стає незвичайним і піднесеним, бо митець переважно узагальнює й романтизує дійсність» [1, с. 203].

Виклад основного матеріалу. Вже в екслібрисах Олени Кульчицької на початку ХХ ст. зустрічаються сюжети зі Сфінксом, Ікаром, Фавном, русалками тощо. Проте міфологічні сюжети не набули в І пол. ХХ ст. поширення [5]. Гортаючи каталоги виставок, приватну збірку екслібрисів, можемо стверджувати, що вони зустрічаються лише в поодиноких випадках, наприклад, у творчості киян О. Сахновської та С. Конончука. Залучаючи до композицій міфологічні мотиви на тлі убозтва тогочасного культурного життя, вони надавали йому романтизації.

Творчість Олени Борисівни Сахновської (1902-1958 рр.) в українському мистецтві гравюри й екслібриса є одним з найпомітніших явищ. Її мистецтво визначали пошуки нових форм, нової художньої виразності в графіці, книзі й мистецтві екслібриса. Навчаючись на поліграфічному факультеті Київського художнього інституту (1922-1929 рр.), спочатку у С. Налепінської-Бойчук, а потім у І. Плещинського, Сахновська опанувала трудомістку і складну техніку торцевої гравюри на дереві (дереворит). Гравірування на торцевому зрізі твердої деревини (такої як самшит, пальма) дозволяє художнику створити вельми тонкий, майже мініатюрний малюнок. Ще під час навчання в 1928 р. вона виконала два екслібриси для київського економіста Миколи Синячевського, який захоплювався історією та краєзнавством. Один із них відтворено в каталозі виставки «Український радянський книжковий знак EXLIBRIS», яку організувала в 1964 р. Спілка художників Української РСР [9, с. 32] (рис. 1). Це мініатюрний екслібрис (6,5x5,6 см) із зображенням закоханої пари в одязі XIX ст., на яку направив свою стрілу Амур з висоти колони, увінчаної гірляндою. Амур (Ерот) – крилатий бог кохання, син Венери, його стріли пронизують серця богів і людей, пробуджують кохання. Отже, Сахновська започаткувала рідкісне в ті часи звернення до міфології в книжковому знаку. Їй також належить і вміщений у коло сюжет вз вершником, який вбиває списом дракона. Зображення святого Георгія Переможця – улюблений мотив багатьох екслібрисистів наступних поколінь. Зокрема його зустрічаємо в композиціях М. Котляревської з Дніпра (1979 р.), В. Усолкіна з Харкова (1994 р.), Б. Дроботюка і О. Погрібної-Кох зі Львова (1996, 1998 рр.), В. Шпака з Києва (1972, 1975 рр.) та інших.



Рис. 1. Сахновська О. Київ. Екслібрис Синячевського. Гравюра на дереві. 1928 р.

Джерело: приватна колекція автора

Оголена вершниця зі списом, яка осідлала кентавра, переможно мчить в екслібрисі киянина Сергія Конончука (1912-1941 рр.) для художниці театру й кіно по костюмам Катерини Юкельсон в 1937 р. (рис. 2). Цю динамічну композицію з амазонкою, побудовану експресивними штрихами, в техніці «туш, перо» художник створив, перебуваючи в розквіті творчих сил, розвинути які, на жаль, зашкодила війна... Цікаво, що інший митець, художник книги Володимир Юрчишин, виконуючи макет та художнє оформлення альбому графічних робіт С. Конончука, використав цей книжковий знак в якості титульного

аркуша, замінивши власницькі написи назвою книги «Сергій Конончук. Графіка» [6].



Рис. 2. Конончук С. Київ. Из книг К. Ю. Туш. перо. 1937 р.
Джерело: приватна колекція автора

Кентавр з'являється й на книжкових знаках інших художників. Він стріляє з лука в екслібрисі М. Котляревської з Дніпра (1977 р.), постає як художник із палітрою у В. Вечерського з Києва, п'є (напевно, не воду) з діжки, яку заніс над собою, а його осіддала оголена жінка з інструментом гравера, штихелем (1989 р.) у М. Неймеша з Харкова. Останній екслібрис експонувався на Міжнародній виставці екслібриса в Києві «Жінка в екслібрисі» [3, с. 36].

Казковий крилатий кінь Пегас, як відомо, вискочив з тіла Медузи, яку обезголовив Персей. Кінь муз досить популярний у творчості екслібрисистів. Учень

М. Фрадкіна з Харкова, Ф. Молібоженко, награвірував його для свого вчителя: Пегас скаче по крутих житейських хвилях, впевнено загнuzданий людиною з великим гравірувальним штихелем у руці (1962 р.). Його зображували М. Крислич зі Львова для І. Сварника (1965 р.), В. Лучко з Києва – для Т. Одудько (1968 р.), В. Розенталь із Києва – для Р. Олексієва (1970 р.), О. Криворучко з Чернівців – для З. Германа (1976 р.), О. Мікловда – для І. Драча (1980 р.) та інші.

Екслібрис для Бориса Дроботюка (1941-2020 рр.) зі Львова став формою вираження внутрішнього світу, розкривав ставлення до «світу книжок», світу улюблених образів [2, сс. 15, 17]. Півтори сотні екслібрисів художника присвячені друзям і знайомим, а також підприємствам рідного міста. В основу книгозбірні львівського хіміко-фармацевтичного заводу (1992 р.) він обрав знамениту скульптурну групу «Лаокоон» роботи родоських скульпторів Агесандра, Афінодора і Полідора. Жрець Лаокоон намагався умовити троянців не ввозити залишеного греками дерев'яного коня в місто, за що разом з синами був задушений морськими зміями, яких послала богиня Афінна. Взяті в коло композицію зі страждаючими чоловіками художник доповнив різноманітними лікарськими травами й посудом для їх приготування. До одного з них за допомогою тягнеться рука головного героя та на перешкоді встає змія (рис. 3). В екслібрисі для заснованої у Львові в далекому 1735 р. Аптеки-музею (1991 р.) Дроботюк розмістив давньогрецьку статую V ст. до н. е. бога Асклепія, який спирається на жезл, обвитий змією, що є символом зцілення, а також його доньку Гігією – в грецькій міфології персоніфікацію здоров'я. Обидва екслібриси виконані в техніці глибокого друку – офорті.

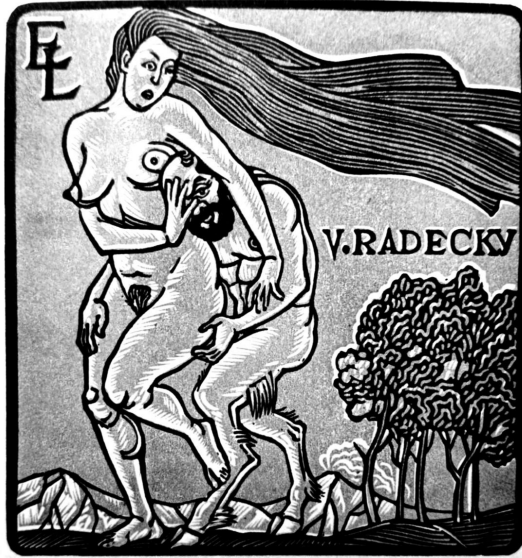
1990-і рр. стали для житомирського графіка Миколи Бутковського пошуком нових форм та засобів творчого висловлення в мистецтві. Цього вимагав від митця



*Рис. 3. Дроботюк Б. Львів. Книгозбірня Львівського хіміко-фармацевтичного заводу. Офорт. 1992 р.
Джерело: приватна колекція автора*

сучасний ритм життя. В його творчості з'явився модерно-неоеліністичний цикл робіт, які він присвятив своєму вчителю, професору Б. Дехтерьову. Шість графічних аркушів: «Леда», «Афродіта», «Викрадення Європи», «Годування Єдинорога», «Діана», «Пригнічена єдність», створені у 1994-1995 рр. принесли художнику заслужене визнання. У ці роки Бутковський створив також низку екслібрисів, у яких запанували мотиви міфології. У них Європа зручно вместилася на Бичу, інша жінка рішуче загнула кентавра, над оголеною Ледою розсипався

золотий дощ. Козлоногий Пан – пастух і бог лісів, якого вважали сином Гермеса і німфи, дочки лісової людини Дріюпса, грає серед вівців на флейті, а ще зазіхає на жіночу цнотливість (рис. 4).



*Рис. 4. Бутковський М. Житомир. Екслібрис В. Радецького.
Гравюра на пластику. 1996 р.
Джерело: приватна колекція автора*

Не оминув увагою художник і Ікара, якого зобразив на тлі сонячного диска в падінні з пошкодженими крилами. Цей екслібрис, виконаний у гравюрі на пластику, він адресував знаменитому Музею космонавтики ім. С.П. Корольова в Житомирі (1996 р.).

Кияни Аркадій (батько) та Геннадій (син) Пугачевські гравірували на пластику, який застосовувався в поліграфії, як матеріал, на якому робили кліше за допомогою поліграфічної машини – варіоклішографа. Досить швидко художники перейшли від чорно-білої

графіки до кольорової й прославились у світі. У 1995 р. Аркадій Пугачевський розвинув амурну тему, зобразивши у композиції, надрукованій із семи дощок, не лише грайливого Амура, який вручає червону троянду оголеній красуні, а й грізного Танатоса (в грецькій міфології – уособлення смерті), що однією рукою спирається на череп людини, а другою тримає пісочний годинник – нагадування про швидкоплинність життя (рис. 5).



Рис. 5. Пугачевський А. Київ. Екслібрис Б. Джюно. Гравюра на пластичу. 1995 р. Джерело: приватна колекція автора

А. Пугачевський (1937-2021 рр.) – автор багатьох екслібрисів, надрукованих у кольорі й витончених за технікою виконання, починаючи з зображень осучаснених

Адама і Єви в окулярах, які кокетливо прикриваються книжками (на одній із них – прізвище власника екслібриса) зі Змієм-спокусником та зображень героїчного святого Георгія в червоному плащі, який перемагає Дракона. Представлені у художника й атланти, один з яких – титан, син Іапета та океаніди Климени, брат Прометей, тримає земну кулю з оголеною жінкою, що тримає розкрити книжку. В іншій композиції вже двоє могутніх чоловіків тримають на головах архітектурну балку, один з яких часу не гає – читає книжку, друга очікує на нього зверху на балці. Двічі звертався художник й до теми «Викрадення Європи», зображуючи оголених жінок, які з радістю пливають морем на Бику, в якого, як відомо, перевтілювався бог неба, верховний володар Олімпу і всього існуючого на землі, Зевс. Не оминув увагою Пугачевський-ст. і брата Зевса і Аїда – володаря морів Посейдона, якого зобразив у золотій короні й з атрибутом влади – тризубом, звичайно ж, під водою, в обіймах із русалкою, у супроводі рибок. Для одного з голандських замовників екслібриса художник зобразив героя Геракла, сина Зевса та смертної жінки Алкмени, який гордо стоїть над переможеною Гідрою.

Не менш вишукані й кольорові екслібриси Геннадія Пугачевського, який, крім навчання у видатного художника й педагога Віктора Зарецького, успішно опанував техніку гравірування у батька й розвинув її у власній, зовсім іншій манері. Початок 1990-х рр. ознаменувався у Геннадія появою екслібрисів із зображенням ангелів, надрукованих із кількох дошок, із книгами, що несуть божественне письмо. Вони демонструють майстерне володіння технікою друку й вишукану кольорову гаму. Кілька екслібрисів зображують Адама і Єву, вони, на відміну від батьківських, позбавлені еротичного начала, їхні тіла постають із мережива тонких штрихів, а обличчя позбавлені конкретики. Спільним для сюжетів екслібрисів є зображення червоного яблука, яке

нагадує, що за біблійною легендою, Єва, з'ївши заборонений плід (яблуко) із дерева пізнання добра і зла, вдалася до «первородного гріха». За це разом із Адамом вона була вигнана з раю і проклята Богом. Схожою за стилем виконання є й композиція екслібриса «Народження Афродіти» – богині кохання, краси й відтворювальних сил природи. Її Геннадій зобразив традиційно на мушлі, коли вона має вийти на берег, де на неї вже чекають квіти.

Відомий будівельник і скульптор Дедал опинився на острові Крит у заручниках царя Міноса. Спостерігаючи політ птахів, створив крила для себе й маленького сина Ікара, якого застерігав від того, щоб не летів надто низько, бо замочить крила і потоне в морі, а якщо підійметься занадто високо, то розтане віск, яким скріплював крила. Та Ікар, захопившись, таки піднявся до гарячого сонця й потонув у морі. Стилізовану фігуру в піке графічно передав Геннадій в екслібрисі для шанувальника його творчості Еміля Кунзе з Гамбурга (ФРН) (1997 р.), використавши для цього друк із дев'яти дощок. Ікар уже не летить, а падає, бо занадто близько підлетів до Сонця й опалив свої крила. Особливої експресії надає екслібрису розмаїття штрихів і тонка гама кольорів. Постаць Ікара потрапляє у білий простір обірваного прямокутника й символізує перехід героя легенди у вічність (рис. 6).

Від звуків чудової ліри знаменитого співця Еллади Орфея вся природа наповнювалася тремтінням. Отже, коли він вирішив повернути свою улюблену дружину Еврідику, яка необачно наступила на ядовиту змію й померла, з підземного царства мертвих, це дало йому шанс вивести свою німфу на земний світ. Та не сталося, як гадалося, бо повернувся Орфей дізнатися, чи йде за ним кохана, в цей же час вона знову померла і стала тінню. Скорботного Орфея з лірою, від якої відходять ніби звуки у вигляді тонких паралельних ліній, й зобразив Г. Пугачевський. На другому

плані екслібриса постає схематична постать Еврідіки, яка у безсиллі простягає до нього руки.



Рис. 6. Пугачевський Г. Екслібрис Еміля Кунзе. Гравюра на пластику. 1997 р. Джерело: приватна колекція автора

Львів'яни славляться майстрами техніки глибокого друку, в яку закладають глибокий філософський зміст. Серед відомих представників цієї школи О. Аксінін, О. Денисенко, С. Іванов, В. Онусайтис, Б. Пікулицький, С. Храпов, О. Романишин, ін. Їхнім творам притаманна філігранність лінії, віртуозна пропрацьованість деталей, звернення до архаїки, міфології. Серед них виділяється

Сергій Іванов – багатогранна особистість, творчість якої є неординарною і вирізняється своєю оригінальністю. Він відомий багатофігурними композиціями, в яких домінують переважно жіночі постаті, яких доповнюють коні, птахи, риби. Його роботи насичені різноманітними кодами, знаками, алегоріями й символікою, тому не дивно, що у нього представлені «цикли робіт пов'язаних із християнською релігією, грецькими міфологічними віруваннями, синкретизмом, теософією» [4, с.27]. Важливе місце в офортах відведено в Іванова міфологічній тематиці. В композиціях його екслібрисів представлені «Суд Париса», «Європа і Бик», «Леда і Лебідь» (рис. 7), «Дафніс і Хлоя», «Парнас», а також Діана, Пан, кентаври та інші персонажі.

Сергій Храпов був учнем Сергія Іванова під час навчання в Поліграфічному інституті (потім – Українська академія друкарства) і сформував власний ірреальний світ, в якому все можливо, де стираються просторові межі. Екслібрис стає візитною карткою митця, а наповнюють його герої міфології. Адам і Єва з яблуком і Змієм, що хитро посміхається, постають у райському саду розваг (Парадизи) біля Дерева пізнання Добра і Зла в оточенні тварин. Їхні голови непропорційно збільшені й домінують серед оточення. Є там і Нептун (у вигляді велетенської риби) із грайливою русалкою, якій довірив тримати владний тризубець. Данайці – учасники Троянської війни, описаної Гомером, хитрістю захопили Трою, яка противилась осаді. В екслібрисі Храпова Троя постає у вигляді символічного яблука, до якого данайці доставили велетенського дерев'яного коня, а зацікавлені троянці самі вкотили його з воїнами (їхні стріли виглядають з коня) до міста-фортеці. Вгорі над яблуком із обох боків летять стріли ворогуючих (рис. 8).



*Рис. 7. Іванов С. Львів. Екслібрис Андреаса Селле. Офорт.
1996 р. Джерело: приватна колекція автора*

Висновки. У розглянутих екслібрисах художників представлено зміни, які відбувалися у мікрокосмосі їхніх душ, вони поринули в казковий світ міфотворчості й збагатили мистецтво графіки малих форм новим баченням всесвітньої історії. Своєрідним підсумком досягнень сучасного книжкового знаку стала виставка «Тандем», яка експонувалася в обох столицях у 2019 р.



*Рис. 8. Храпов С. Львів. Екслібрис доктора Петера Лібуха.
Офорт. 2001 р. Джерело: приватна колекція автора*

Вона засвідчила, що мистецтво книжкового знаку знаходиться в руслі проблем сьогодення й широко використовує досягнення багатої переважно греко-римської міфології. Вони пробуджують у нас відчуття прекрасного, хвилюють глибоко людським змістом, спонукають дізнатися більше про шедеври світового мистецтва, які зберігаються у провідних музеях світу.

Список використаної літератури:

1. Авраменко О. Зміни парадигми функціонування образотворчого мистецтва в Україні 1950–2005-го років. Нариси з історії образотворчого мистецтва України ХХ ст. У 2 кн. Київ: Інтертехнологія, 2006. Кн. 2. С. 203.

2. Борис Дроботюк. Екслібриси. Двадцять п'ята книга серіалу «Комігулагіана». Львів-Дубно-Луцьк: Джерело, 2015. Сс. 15, 17.
3. Жінка в екслібрисі. Каталог Першої Міжнародної виставки книжкового знаку в Україні. Київ: Видавничий Дім «Соборна Україна», 1993-1994. С. 36.
4. Руденко О. Графіка Сергія Іванова. Галицька брама. Художники-графіки випускники УПІ (УАД) № 1-3 (217-219). Львів. Січень-березень 2013. С. 27.
5. Сенів І. Олена Кульчицька. Каталог творів. Львів: Львівське обласне управління культури, Львівська організація спілки художників УРСР, 1959. 32 с.
6. Сергій Конончук. Графіка: Альбом. Київ: Мистецтво, 1988. 104 с.
7. Тандем: Чеська Республіка, Україна. Альбом-каталог виставки екслібрисів. Київ: Центр сучасного мистецтва «Білий Світ», 2019. 36 с.
8. Український книжковий знак ХІХ-ХХ століть: каталог колекції Степана Давимуки: у 3 тт. Львів: Апріорі, 2017. Т.1: А-Д. Сс. 96-155.
9. Український радянський книжковий знак EXLIBRIS. Каталог виставки (1918-1964). Київ: Мистецтво, 1965. С. 32.

Petro V. NESTERENKO,
PhD in Arts, Associate Professor,
Interregional Academy of Personnel Management,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: exlibrisclub@ukr.net,
ORCID: 0000-0003-4153-4175

MYTHOLOGY IN EX LIBRIS ART

Abstract: Ex libris is an important component of book culture, a sincere confession of a book lover's devoted love for books. The figurative and artistic essence of the Ukrainian bookplate attracts with its multifacetedness. Given that the ex libris is a protective mark of a book, it often serves as the most beloved element of the composition because it best suits the functional purpose of the bookplate. A professionally executed ex libris can tell about both the artist and the book owner, as this art form convincingly reveals the soul of the author. The purpose of an ex libris is not just to be a dry label with the book owner's name, but also to characterize both the owner and the artist.

A book adorned with an ex libris becomes a museum exhibit, an item to be valued and specially preserved. An ordinary book with an ex libris becomes unique to some extent. The bookplate belongs not only to the author and the owner but also to its era. Beginning its history as a heraldic sign on a book indicating its owner, the ex libris, a type of graphic art, has become a true decoration of the book.

Ancient art was closely related to mythology. Later, throughout the European Middle Ages, when the Christian religion played a significant role in societal thought, ancient mythology was supplanted by Christian mythology. A deep interest in antiquity was revived during the Renaissance, with Greco-Roman mythology becoming especially popular. Roman Jupiter began to be represented in the form of Zeus. The supreme

deity, father of gods and men, leader of the Olympian family of gods, was a representative of the third generation of gods who overthrew the second generation, the Titans. Zeus visits Danaë in the form of a golden shower, Semele with thunder and lightning, abducts Europa by turning into a bull, appears to Leda as a swan, and to Persephone as a snake. In 16th-18th century painting, scenes related to Zeus's adventures were particularly popular. By the late 20th century, they had also flooded ex libris art. This was facilitated by the use of intaglio printing techniques, which allowed the artist to delve into piquant details and more deeply reveal the plot.

The spread of this graphic technique was promoted by numerous collectors of bookplates and their patrons.

Key words: Greco-Roman mythology, ex libris, exhibitions, artists, collectors.

Referenses:

1. Avramenko, O. (2006). Zminy paradyhmy funktsionuvannia obrazotvorchoho mystetstva v Ukraini 1950-2005-ho rokiv [Paradigm changes in the functioning of fine arts in Ukraine 1950–2005]. Narysy z istorii obrazotvorchoho mystetstva Ukrainy XX st. U 2 kn. Kn. 2. Kyiv [in Ukrainian].
2. Borys Drobotiuk. Ekslibrysy (2015). [Boris Drobotyuk. Bookplates]. Dvadtsiat piata knyha serialu “Komihulahiana”. Lviv-Dubno-Lutsk: Dzherelo. 15, 17 [In Ukrainian].
3. Zhinka v ekslibrysi (1993–1994). [A woman in an ex-libris]. Kataloh Pershoi Mizhnarodnoi vystavky knyzhkovoho znaku v Ukraini. Kyiv [in Ukrainian].
4. Rudenko, O. (2013). Hrafika Serhiia Ivanova [Graphics by Sergey Ivanov]. Halytska brama. Khudozhnyky-hrafiky vypuskniky UPI (UAD). 1-3 (217219). Lviv [in Ukrainian].
5. Seniv, I. (1959). Olena Kulchytska [Olena Kulchitska]. Kataloh tvoriv. Lviv: Lvivske oblasne upravlinnia kultury,

Lvivska orhanizatsiia spilky khudozhnykiv URSS [in Ukrainian].

6. Serhii Kononchuk (1988). Hrafika [Serhii Kononchuk. Graphics]: Albom. Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

7. Tandem: Cheska Respublika, Ukraina (2019). [Tandem: Czech Republic, Ukraine]. Albom-kataloh vystavky ekslibrysiv. Kyiv: Tsentr suchasnoho mystetstva "Bilyi Svit" [in Ukrainian].

8. Ukrainskyi knyzhkovyi znak XIX-XX stolit (2017). [Ukrainian book mark of the 19th-20th centuries]. Kataloh kolektsii Stepana Davymuky: u 3 tt. Lviv: Apriori, 1: A-D. 96-155 [in Ukrainian].

9. Ukrainskyi radianskyi knyzhkovyi znak EXLIBRIS (1965). [Ukrainian Soviet book mark EXLIBRIS]. Kataloh vystavky (1918-1964). Kyiv: Mystetstvo [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.186-204>
УДК 7.747:012;75

Світлана Вікторівна СТРЕЛЬЦОВА,
Національна академія керівних кадрів культури і мистецтв,
Київ, Україна,
e-mail: s.streltsova@dakkkim.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-4612-911X

ХУДОЖНІЙ ІНСТРУМЕНТАРІЙ О. ДЕНИСЕНКА У ФОРМУВАННІ ДИЗАЙНУ СЕРЕДОВИЩА

Анотація. У статті розглянуто творчий інструментарій Олега Денисенка як головну частину формування дизайну середовища у виставковому просторі. Основні цілі та задачі, які можна включати в діяльність митця, полягають не тільки у створенні художнього твору, а й повинні мати набагато розлогіший компонент, який впливає на організацію та дизайн середовища в цілому. Дизайн середовища – це галузь дизайну, яка фокусується на створенні та організації простору для забезпечення комфортних, функціональних та естетично привабливих умов для людей. Максимально охоплює як внутрішні, так і зовнішні простори, включаючи інтер'єри будівель, ландшафти, громадські місця, парки, сквери та інші об'єкти. Олег Денисенко – видатний український художник, чия творчість справила значний вплив на розвиток сучасного мистецтва. Його художній інструментарій, що поєднує традиційні техніки з інноваційними підходами, став основою для концепції особливих просторових конфігурацій, які органічно вписуються у навколишнє середовище. Творчість О. Денисенка вирізняється помітним акцентом у використанні витриманих колірних поєднань та різноманітних фактур. Митець майстерно

комбінує різні матеріали, створюючи багатошарові композиції, які є водночас естетично привабливими та функціональними. Колірні рішення, обрані художником, здатні змінювати сприйняття простору, наділяючи його новими смислами та емоціями. Твори Денисенка вирізняються вправним використанням світла як елементу дизайну, що створює додаткову, особливу архітектоніку творів і певний настрій у сприйнятті. Крім того, мистецький інструментарій художника охоплює глибоке осмислення соціокультурного контексту. Його творчість часто слугує засобом міжособистісної взаємодії, впливаючи на розвиток інформаційної комунікації. Унікальність і актуальність його творчості пояснюється вправним поєднанням естетики, функціональності та соціальної значущості. Таким чином, мистецька діяльність Денисенка виходить за рамки загальноприйнятого створення простору, розширюючи свій вплив на культуру дизайну в Україні та за кордоном.

Ключові слова: О. Денисенко, митець, художній інструментарій, дизайн середовища, формування простору, соціокультурний контекст, інновації.

Вступ. Сучасні дизайнерські підходи у формуванні середовища (завершене сприйняття інтер'єрного простору) найкраще реалізуються у виставкових залах, де загальному впливу підпорядковуються колірні взаємодії та просторові форми зі змістовним поєднанням композиційного задуму мистецьких творів. У творчості багатьох митців розкриваються безумовні тенденції та взаємодія з викликами сучасного дизайну, але до найцікавіших прикладів поєднання та відчуття проблематики сьогодення належить мистецька діяльність українського художника О. Денисенка. Різноманітність інструментарію митця дозволяє йому працювати в різних видах мистецтва та

втілювати власні філософські міркування, залишаючись у постійному вербальному спілкуванні з глядачем, отже, може впливати на створення відповідного середовища. Треба зазначити, що останнім часом творчість художника викликає максимальну зацікавленість як в Україні, так і поза її межами, то ж, потребує особливої дослідницької уваги.

Постановка проблеми. Головним питанням у вивченні даної проблематики ми ставимо розуміння творчого доробку митця, а також його підходів, винаходів, нових методів роботи з матеріалами, художнього інструментарію творчості. Нагальною потребою дослідження є формування та структуризація мистецької діяльності О. Денисенка відповідно до виду творчості й реалізації у загальноєвропейському контексті. Дослідження мистецької практики митця дозволить виявити основні принципи та підходи у створенні органічного дизайну середовища, який відображається у самоідентифікації автора через унікальні стильові рішення та мову самовираження.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Творчість митця опосередкована досліджувалася в оглядових статтях його виставкової діяльності такими авторами, як О. Загакайло, П. Зиміна, Д. Кречетова [1; 2; 4]. Графічну манеру художника в контексті станкової графіки Львова досліджувала Т. Шепеть [12]. Висвітлює діяльність митця у контексті аналізу формування львівської школи графіки науковець О. Руденко [8]. Наукові розвідки та аналіз особливостей експериментальної діяльності та інноваційних підходів автора досліджували Н. Кохан, Г. Стахевич [3]. Ґрунтовними дослідженнями в області графічного мистецтва та екслібристики є роботи Н. Землянської, С. Зарі, П. Нестеренка, Ю. Романенкової [5; 6; 13]. Вивченню феномену творчості Олега Денисенка

присвячують свої наукові статті Ю. Романенкова, С. Стрельцова [7; 9; 10; 11]. Треба додати, що поки немає комплексного дослідження творчої діяльності та доробку митця, то ж, у подальшому плануємо проводити роботу з вивчення та фіксації унікальної діяльності автора.

Мета статті – визначити художній інструментарій у контексті мистецького доробку Олега Денисенка та виявити основні позиції творчого підходу автора, що впливають на формування сучасного дизайну середовища, на прикладі виставкової діяльності.

Виклад основного матеріалу. Олег Денисенко – видатний український художник, чия діяльність має неабиякий вплив на становлення сучасного мистецтва та дизайну. Його творчий арсенал, що поєднує традиційні техніки з новаторськими підходами, став основою для створення унікальних дизайнерських об'єктів та рішень, які органічно інтегруються у навколишнє середовище.

Одним із ключових складників роботи Денисенка є майстерне поєднання різних матеріалів в одному творі, використання можливостей кольору та текстури, які підкреслюють змістове наповнення. Автор майстерно створює свої полотна, скульптури, арт-буки, предмети вжиткового мистецтва, формуючи багатшарові композиції, які не лише естетично привабливі, але й практичні. Колористичні рішення, обрані митцем, здатні змінювати сприйняття простору, надаючи йому нові значення та емоційне наповнення.

Денисенко у своїх роботах також активно використовує світло як важливий елемент дизайну. Його проекти часто мають ретельно продумане освітлення, яке підкреслює архітектурну складову об'ємно-просторових об'єктів і деталей, що надалі формують певний настрій твору та середовища. Завдяки цьому простір стає не лише

функціональним, але й емоційно насиченим, що сприяє комфортному перебуванню у ньому людей.

У жовтні 2024 р. виставковий простір Національної галереї мистецтв імені Б. Г. Возницького презентував персональну виставку автора «Фрагменти». Митець представив твори, виконані у різних видах мистецтва, що по суті стало конгломерацією творчого доробку художника. Гармонійна взаємодія скульптур, картин, творів ужиткового мистецтва та оформлення експозиційних вітрин як окремих творів-інсталяцій стали втіленням дизайнерського підходу у взаємодії простору та об'єктів мистецтва.

Провідним предметом творчого натхнення для О. Денисенка виступають крила як символ польоту та втілення творчості й мрій. Більшість творів митця мають окрилене втілення і концентрують увагу на формулюванні філософських роздумів над темами життя, смерті, духовності та людського існування. Так, єднальним елементом всієї виставки виступає головний твір «Ікар». Робота, що складається з двох самостійних частин, формує цільну концептуальну історію і замикає на собі весь простір зала (рис.1). Обидві роботи мають спільний компонент – складне символічне наповнення, з використанням солярних знаків та поєднані колірною палітрою, що створює атмосферу таємничості, синтезуючи небесний, духовний та земний й людський аспекти. Ці два твори втілюють у собі інноваційні підходи у виконанні, бо сонце має підсвічування зсередини, а полотно з зображенням «постаті» відбиває направлені промені світла, що створює єдиний об'ємно-просторовий твір та стає акцентом середовища.

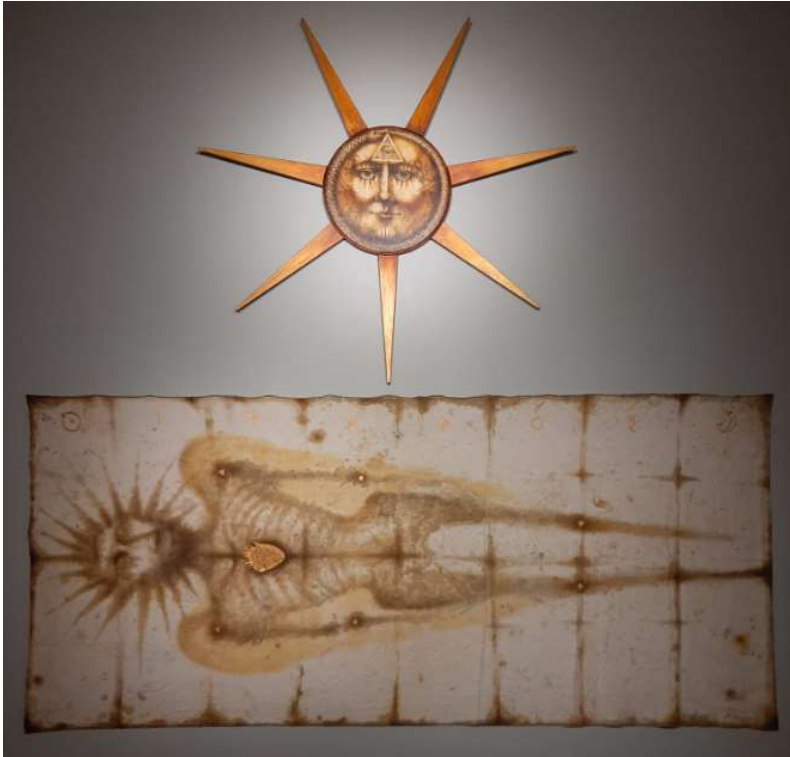


Рис. 1. Денисенко О. «Ікар». Полотно, олія. 300x120 см. персональна виставка «Фрагменти». Львівська Національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького, 2024 р. Фото з відкритих джерел

Цей сюжет давньогрецького міфу втілюється на великому полотні з використанням прийомів і технік, притаманних О. Денисенкові. На умовній «Плащаниці» зображено людське тіло, дещо скелетоподібне, що з середини грудної клітини випромінює сяйво, золоте серце. Голову огинають проміні сонця, а саме тіло огорнуте стилізованими крилами. Твір уособлює єднання релігійної та історичної тематики, що створює поєднання духовного й містичного, смерті та відродження.

Кругла за формою сонце, з людським обличчям із виразними рисами, на чолі має трикутний символ «Всевидяче Око», що проводить певну аналогію з духовним просвітленням та божественним наглядом. Промені сонця уособлюють восьмикутну Віфлеємську зірку, символ абсолютного балансу, рівноваги та гармонії. У такому поєднанні роботи створюють динамічний контраст та посилюють загальний сенс. Вони об'єднані золотаво-коричневою колірною палітрою, що надає їм єдності та створює враження давнини й сакральності.

Крім того, художній арсенал О. Денисенка характеризується глибоким розумінням соціокультурного контексту. Він відчуває, враховує необхідність та вимоги сьогодення, що дозволяє йому створювати роботи, які відповідають сучасним вимогам. Його проєкти часто стають платформою для взаємодії людей, сприяючи актуалізації головних питань та проблем у культурному середовищі.

Митець володіє здатністю поєднувати естетику, функціональність та соціальну значущість робіт, що робить його твори унікальними та актуальними. Щодо художнього інструментарію, який впливає на формування дизайну середовища, можна виділити такі елементи: колір, текстура, освітлення (світіння), художні матеріали, просторове планування, а також врахування соціальних і культурних аспектів.

Серед цікавих об'єктів виставкового простору, що привертають увагу та взаємодіють з простором, середовищем та глядачем, інсталяції, оформлені у вітринах, які виступають самостійними творами мистецтва (рис.2-3). Композиції цих інсталяцій багатопланові, збалансовані, виглядають як добірка ретельно підібраних предметів, які пропонують численні інтерпретації та наповнені символізмом.

Фото з відкритих джерел

Поєднання предметів, їх символічне значення, використання контрастів створюють насичену візуальну історію. З одного боку, це може бути представлення світу знань, досліджень та мистецтва, з іншого – міркування на тему часу, смерті та тлінності людського існування. Поєднання наукових інструментів із натуральними об'єктами відображає інтерес до дослідження світу в його різних аспектах. Це не просто набір випадкових предметів, а розповідь про інтелект, цікавість і прагнення до пізнання, прояв великої ерудиції та інтелектуального потенціалу.

Художній інструментарій О. Денисенка багатокomпонентний і охоплює чіткі визначення, серед них: митець – втілення ідейного генерування; художній твір – квінтесенція творчої майстерності; семіотика картини – засіб вербального спілкування; методи та прийоми – демонстрація художньої майстерності; сюжетний задум – розуміння соціокультурного контексту; інноваційність –





*Рис. 4-5. Денисенко О. Персональна виставка «Фрагменти».
Львівська Національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького.
2024 р. Фото з відкритих джерел*

здатність відчувати потреби сьогодення; мистецький експеримент – відкритість до нових тенденцій; виставкова діяльність – взаємодія з простором. Графічні твори, представлені на виставці, мають широкий спектр реалізації художнього інструментарію автора. Увага акцентується на композиційних рішеннях картин, відстежується ритмічна гра, у результаті якої динамічні лінії гармонійно поєднуються зі статичністю малюнків. Дещо спрощені, стилізовані форми, засобами образотворення впаюються в реалістичні елементи творчого задуму автора. Поєднання переплетеності лінійних зображень, шрифтових композицій, текстурності, об’ємно-просторового втілення об’єктів на площині та гармонійних колірних вкраплень

розкривають технічні та технологічні аспекти творчості митця (рис. 4-5).

Арт-буки також оформлені у вітринах, але не виступають як самостійні інсталяції. Це вже створення окремих «сувоїв» історичних полотен, творів мистецтва, історій, які поєднують у собі майстерність автора, глибокі знання та розуміння буття. Особливість та неординарність художнього рішення підкреслюється ефектом випромінюваного світла з використанням засобів спрямованого освітлення та взаємодії з простором виставкових залів та середовища.

Окремо хочемо зауважити увагу на гесографіях та станкових скульптурах, які у виставковому просторі формують середовище та у побуті стають частиною інтер'єрного простору. Твори О. Денисенка, виконані в техніці гесографії, вступають у діалог з глядачем. За технічними прийомами виконання ці картини стають частиною тактильної та візуальної взаємодії, що створює особливе відчуття присутності, участі у процесі роботи та співпраці з автором.

Винахід автора дозволяє доторкнутися до мистецтва всім охочим. Його твори мають рельєфні зображення, поєднують різні матеріали та фактури, а на дотик можуть сприйматися як тифлографія, що робить такий вид мистецтва доступним для всіх.

Інтер'єрний простір виставкових залів поєднаний між собою станковими скульптурами автора (рис.6-7).

Вони самі по собі є унікальними, бо існують тільки в одному екземплярі. Техніка виконання просторової форми дозволяє автору створювати не просто скульптуру, а мистецький артефакт, що викликає подекуди дитяче захоплення та дослідницький інтерес.



Рис. 6. Денисенко О. Персональна виставка «Фрагменти». Львівська Національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького. 2024 р. Фото з відкритих джерел

Скульптурні композиції сповнені символами, деталями та атрибутами. Вони ніби занурюють нас у вічність, несуть знання крізь покоління та відтворюють середньовічні легенди, історії та міфи. Художній інструментарій О. Денисенка відзначається багатогранністю та чіткою структурою, де митець виступає генератором ідей, а його твори – виявом майстерності. Семантика картин стає засобом комунікації, а майстерність проявляється через різноманітні методи та прийоми.

Розуміння соціокультурного контексту формує сюжетний задум, а інноваційність та відкритість до експериментів дозволяють митцю відчувати потреби часу та взаємодіяти з навколишнім простором через виставкову діяльність.



Рис. 7. Денисенко О. Персональна виставка «Фрагменти». Львівська Національна галерея мистецтв імені Б. Г. Возницького. 2024 р. Фото з відкритих джерел

Таким чином, творчий інструментарій Денисенка – це збалансована система, де кожен елемент відіграє важливу роль у створенні художнього твору.

Висновки. Отже, аналіз творчого інструментарію Олега Денисенка демонструє, що художник може стати архітектором середовища, впливаючи не тільки на естетику простору, а й на його функціональність та соціокультурну значущість. Це підкреслює важливість інтеграції мистецького бачення в процес створення дизайну середовища для досягнення максимального ефекту.

Унікальність та актуальність творчості Олега Денисенка полягає саме у поєднанні естетики, функціональності та соціальної значущості. Він не просто створює простір, а наповнює його глибинним змістом,

трансформуючи досвід сприйняття та взаємодії з ним. Таким чином, його творчий підхід виходить за рамки традиційного уявлення про мистецтво та дизайн, що значно підвищує престиж українських митців на міжнародній арені.

Особливу увагу варто звернути на майстерне відтворення світла, використання текстури та матеріалів як важливих елементів дизайну, що формує архітектоніку творів та настрої, а також на глибоке осмислення культурного контексту. Діяльність художника виходить за межі створення окремого художнього твору, охоплюючи організацію та дизайн середовища в цілому, то ж, потребує подальшого детального вивчення творчого доробку митця.

Список використаної літератури:

1. Загакайло О. Львівський графік Олег Денисенко: «Мистецтво України, як і військо, живе завдяки волонтерам». URL: <https://salo.li/20D0C88>
2. Зиміна П. Олег Денисенко: «Ми настільки звикли до банальних речей, що не помічаємо їх геніальності». URL: <https://salo.li/bCf60AE>
3. Кохан Н., Стахевич Г. Традиційні художні технології як основа експерименту в сучасному мистецтві (на прикладі технології «левкас»). Вісник НАКККіМ. 2022. № 2. Сс. 116-121.
4. Кречетова Д. Картини, що читають руками. У США презентували новий вид мистецтва, винайдений українцями. URL: <https://salo.li/bE6e485>
5. Нестеренко П. Історія українського есклібриса. Київ: Темпора, 2010. 328 с.
6. Романенкова Ю. Сучасний український есклібрис у вітчизняній гуманітаристиці: до питання стану дослідженості феномену. Арт-платформа. 2022. Вип. 6(2). Сс. 130-149.

7. Романенкова Ю., Стрельцова С. Антологія польоту у творчості Олега Денисенка. АРТ-платФОРМА. 2023. Вип. 1(7). С. 99-123.
8. Руденко О. Львівська школа графіки як визначне явище в українському мистецтві. Українська академія мистецтв. Дослідницькі та науково-методичні праці. 2016. Вип. 25. Сс. 23-33.
9. Стрельцова С. Скульптура Олега Денисенка як тривимірна археологія графічних творів. АРТ-платформа. 2020. Вип. 2(2). Сс. 209-228.
10. Стрельцова С. Інновації Олега Денисенка: технологічні пошуки. АРТ-платФОРМА. 2023. Т. 8 (2). Сс. 273-294.
11. Стрельцова С. Символізм художньої мови та принципи образотворення в артбуках Олега Денисенка. Культура і сучасність: альманах. 2023. № 1. Сс. 144-149.
12. Шепеть Т. Свобода творчого самовияву у працях львівських графіків кінця ХХ століття. Мистецтвознавство'14. 2014. Сс. 227-234.
13. Romanenkova J., Zemlianska N., Zaria S. Religious genre in the contemporary Ukrainian exlibris: schools, techniques, main characteristics. International Circular of Graphic Education and Research. 2021. No13. Pp. 29-41.

Svitlana V. STRELTSOVA,
National Academy of Culture and Arts Management,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: s.streltsova@dakkkim.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-4612-911X

O. DENYSENKO'S ARTISTIC TOOLS IN SHAPING THE DESIGN OF THE ENVIRONMENT

Abstract. The article deals with the creative tools of Oleh Denysenko as the main part of the design of the environment in the exhibition space. The main goals and objectives that can be included in the artist's activities are not only to create an artwork, but should also have a much more extensive component that affects the organisation and design of the environment as a whole. Environmental design is a branch of design that focuses on the creation and organisation of space to provide a comfortable, functional and aesthetically pleasing environment for people. It covers both interior and exterior spaces, including building interiors, landscapes, public spaces, parks, squares and other objects. Oleh Denisenko is an outstanding Ukrainian artist whose work has had a significant impact on the development of contemporary art. His artistic toolkit, which combines traditional techniques with innovative approaches, has become the basis for the concept of special spatial configurations that organically fit into the environment. O. Denysenko's work is distinguished by a noticeable emphasis on the use of sustained colour combinations and various textures. The artist skilfully combines different materials, creating multi-layered compositions that are both aesthetically pleasing and functional. The colour solutions chosen by the artist are able to change the perception of space, giving it new meanings and emotions. Denysenko's works are distinguished by the skilful use of light as the main design element, which

creates an additional, special architectonics of the works and a certain mood in perception. In addition, the artist's artistic tools include a deep understanding of the socio-cultural context. His work often serves as a means of interpersonal interaction, influencing the development of information communication. The uniqueness and relevance of his work is explained by a skilful combination of aesthetics, functionality and social significance. Thus, Denisenko's work goes beyond the conventional creation of space, expanding its influence on the design culture in Ukraine and abroad.

Key words: O. Denysenko, artist, artistic tools, environmental design, space formation, socio-cultural context, innovations.

References:

1. Zahakailo, O. (2016). Lvivskyi hrafiK Oleh Denysenko: "Mystetstvo Ukraini, yak i viisko, zhyve zavdiaky volonteram"[Lviv graphic artist Oleh Denysenko: "Art in Ukraine, like the army, lives thanks to volunteers"]. Available at: <https://salo.li/20D0C88> [in Ukrainian].
2. Zymina, P. (2014). Oleh Denysenko: "My nastilky zvykly do banalnykh rechei, shcho ne pomichaiemo yikh henialnosti" [Oleh Denisenko: "We are so used to banal things that we do not notice their genius"]. Available at: <https://salo.li/bCf60AE> [in Ukrainian].
3. Kokhan, N., Stakhevych, H. (2022). Tradytiini khudozhni tekhnolohii yak osnova eksperymentu v suchasnomu mystetstvi (na prykladi tekhnolohii "levkas") [Traditional artistic technologies as the basis of an experiment in modern art (on the example of the "levkas" technology)]. Visnyk NAKKKiM. 2, 116-121 [in Ukrainian].
4. Krechetova, D. Kartyny, shcho chytayut' rukamy. U SSHA prezentuvaly novyy vyd mystetstva, vynaydenyy ukrayintsyamy [Pictures that are read with hands. A new art

form invented by Ukrainians was presented in the USA]. Available at: <https://salo.li/bE6e485> [in Ukrainian].

5. Nesterenko, P. (2010). Istoriya ukrayins'koho ekslibrysa [History of the Ukrainian ex-libris]. Kyiv: Tempora [in Ukrainian].

6. Romanenkova, Yu. (2022). Suchasnyy ukrayins'kyy ekslibrys u vitchyznyaniy humanitarystytsi: do pytannya stanu doslidzhenosti fenomenu [Modern Ukrainian ex-libris in domestic humanitarianism: to the question of the state of research of the phenomenon]. Art-platforma. 6 (2), 130-149 [in Ukrainian].

7. Romanenkova, Yu., Streltsova, S. (2023). Antolohiia polyotu u tvorchosti Oleha Denysenka [Flight Anthology in the Works by Oleh Denysenko]. Art-platforma. 1(7), 99-123 [in Ukrainian].

8. Rudenko, O. (2016). Lvivska shkola hrafiky yak vyznachne yavyshche v ukrainskomu mystetstvi [Lviv School of Graphic Arts as an outstanding phenomenon in Ukrainian art]. Ukrainska akademiia mystetstva. 25, 23-33 [in Ukrainian].

9. Streltsova, S. (2020). “Skulptura Oleha Denysenka yak tryvymirna arkhеolohiia hrafichnykh tvoriv” [“Oleh Denysenko’s sculpture as a three-dimensional archeology of graphic works”]. ART-platFORMA. 2, 210-229 [in Ukrainian].

10. Streltsova, S. (2023). Innovatsii Oleha Denysenka: tekhnolohichni poshuky [Oleh Denysenko's innovations: technological searches]. ART-platFORMA. 8 (2), 273-294 [in Ukrainian].

11. Streltsova, S (2023). Symvolizm khudozhnoi movy ta pryntsypy obrazotvorennia v artbukakh Oleha Denysenka [Symbolism of artistic language and principles of image making in Oleh Denysenko's art books]. Kultura i suchasnist. 1, 144-149 [in Ukrainian].

12. Shepet, T. (2014). Svoboda tvorchoho samovyiavu u pratsiakh lvivskykh hrafikov kintsia KhKh stolittia [Freedom of

Creative Expression in the Works of Lviv Graphic Artists of the Late Twentieth Century]. *Mystetstvoznavstvo* 14. 227-234 [in Ukrainian].

13. Romanenkova, J., Zemlianska, N., Zaria, S. (2021). Religious genre in the contemporary Ukrainian exlibris: schools, techniques, main characteristics. *Circular of Graphic Education and Research*. 13, 29-41 [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.205-227>
УДК 766.012:766.9(450)"19"

Тарас Юрійович КОПАНСЬКИЙ,
аспірант,
Національна академія
образотворчого мистецтва й архітектури,
Київ, Україна,
e-mail: taras.kopanskyi@naoma.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-0878-8050

ХУДОЖНЬО-ВИРАЗНІ ОСОБЛИВОСТІ ІЛЮСТРАЦІЙ СЕРДЖІО ТОППІ (НА ПРИКЛАДІ КОЛОДИ «PRIMORDIAL TAROT»)

Анотація. У статті здійснено комплексний мистецтвознавчий аналіз образних та композиційних особливостей графіки в ілюстраціях Серджіо Топпі для колоди «Primordial Tarot» (Первісне Таро). Досліджено унікальний підхід художника до переосмислення традиційної іконографії системи Таро в розрізі первісної культури та архаїчних символів. На основі детального вивчення візуального матеріалу розкрито специфіку авторських композиційних рішень, використання кольору, динамічних структур і орнаментальних деталей, які вирізняють роботу Топпі серед інших інтерпретацій.

У дослідженні розкрито особливості композиційної побудови ілюстрацій, зокрема використання золотого перетину, асиметричних рішень, динамічних діагональних структур і ритмічної організації простору. Окрему увагу приділено стилістичній еволюції манери Топпі, зокрема впливу його робіт у графіці на підхід до створення Таро.

Стаття розкриває новаторський підхід Топпі до створення візуальної мови. Проаналізовано, як художник використовує контрасти форм, масштабів і текстур для створення складної семантичної структури зображень. Виявлено певні обмеження обраного художником композиційного підходу, зокрема тенденцію до візуальної монотонності, яка може впливати на сприйняття колоди.

Дослідження демонструє, як через переосмислення традиційної символіки та створення власної візуальної мови Топпі вдалося розширити межі жанру Таро, запропонувавши унікальну інтерпретацію, що апелює до глибинних пластів людської свідомості та культурної пам'яті. Результати дослідження можуть бути корисними для мистецтвознавців, графічних дизайнерів та дослідників візуальної культури.

Ключові слова: візуальна мова, образ, колір, композиція, архаїчні символи, Таро.

Вступ. У контексті візуального мистецтва ХХ ст. постать Серджіо Топпі вирізняється особливою самобутністю та новаторським підходом до графіки. Його творчий шлях, що розпочався з ілюстрацій для енциклопедій та художньої літератури у 1960-х рр., а згодом розвинувся у створенні авторських коміксів, позначений постійними експериментами з формою та змістом. Саме тому звернення художника до тематики Таро наприкінці 1980-х рр. стало не просто черговим комерційним проектом, а глибоким мистецьким дослідженням можливостей трансформації традиційної символічної системи.

Карти Таро становлять унікальний феномен візуальної культури, що протягом століть привертає увагу митців як особлива форма образотворчого мистецтва, яка поєднує символічну традицію з художньою інтерпретацією. Митці по-різному трактують цю традиційну форму,

створюючи унікальний культурний феномен. Кожен майстер додає власне бачення архетипів і символів. Серед художніх переосмислень Таро вирізняється «Primordial Tarot» (Первісне Таро) італійського ілюстратора Серджіо Топпі, створена наприкінці 1980-х – початку 1990-х рр.

Серджіо Топпі реінтерпретує традиційні форми в сучасному мистецтві, а його унікальний графічний стиль та оригінальна композиція вражають. Особливо цікавою є його варіація Таро. Топпі відкидає канони, створюючи радикально нове бачення цих окультних символів. Він розкриває їх через призму первісної культури й архаїчних архетипів, демонструючи глибоке розуміння візуальної мови.

На особливу увагу заслуговує композиційна майстерність Топпі, яка проявляється у створенні складних візуальних структур, де кожен елемент працює на розкриття глибинного змісту картини. Художник майстерно використовує колір, форму, ритм та простір, створюючи складні зображення, що апелюють як до раціонального, так і до інтуїтивного сприйняття.

У контексті сучасного мистецтвознавства аналіз композиційних особливостей ілюстрацій Серджіо Топпі для «Primordial Tarot» набуває особливої актуальності. Це дослідження дозволяє глибше зрозуміти механізми трансформації традиційної символіки в сучасному візуальному мистецтві, а також простежити еволюцію індивідуального стилю художника в контексті роботи з усталеною іконографічною системою.

Вивчення композиційних рішень Топпі в колоді «Primordial Tarot» відкриває нові перспективи для розуміння взаємодії між традиційними формами та сучасними художніми практиками, демонструючи, як класична система символів може бути переоцінена через призму індивідуального художнього бачення. Це

дослідження також розширює наше розуміння можливостей графічного мистецтва в створенні складних семантичних структур та емоційно насичених візуальних контекстів.

Постановка проблеми. Аналіз композиційних особливостей ілюстрацій Серджіо Топпі для колоди «Primordial Tarot» розкриває важливу проблему сучасного мистецтвознавства: трансформацію традиційних символічних систем у контексті авторського художнього бачення. Актуальність цієї проблематики зумовлена зростаючим інтересом до переосмислення культурної спадщини в сучасному мистецтві та потребою теоретичного осмислення таких трансформацій.

Творчість Топпі в контексті «Primordial Tarot» представляє особливий дослідницький інтерес, оскільки демонструє унікальний підхід до інтерпретації усталеної іконографічної системи. Художник створює складну візуальну структуру, де композиційні рішення не лише виконують естетичну функцію, але й формують новий семантичний простір, що апелює до архаїчних пластів культурної пам'яті.

Дослідження композиційних особливостей робіт Топпі набуває додаткової актуальності в контексті сучасних тенденцій у графічному дизайні та ілюстрації. Його новаторський підхід до організації простору, роботи з кольором та формою відображає важливі аспекти взаємодії традиційного та сучасного в мистецтві. Аналіз цих аспектів дозволяє краще зрозуміти механізми художньої інтерпретації культурних архетипів у візуальному мистецтві ХХІ ст.

Практичне значення дослідження полягає у можливості застосування виявлених композиційних принципів у сучасній мистецькій практиці. Розуміння методів роботи Топпі з традиційною символікою та його підходів до створення складних візуальних структур може

збагатити інструментарій сучасних художників і дизайнерів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Теоретичне підґрунтя композиції як фундаментального елемента образотворчого мистецтва представлено ґрунтовними працями визнаних дослідників. Особливо значущими є роботи Й. Іттена «Елементи образотворчого мистецтва» [2] та «Мистецтво кольору» [3], які систематично розкривають принципи візуальної гармонії, колористики та структурної організації художніх творів. У «Мистецтві кольору» автор детально досліджує психологію сприйняття кольору та принципи колірної гармонії, тоді як в «Елементах образотворчого мистецтва» пропонує комплексний аналіз базових елементів композиції – від ліній до складних просторових співвідношень.

Вагомий внесок у розвиток теорії композиції зробили представники вітчизняної школи, зокрема В. Гудак [1]. У своїх фундаментальних працях він розглядає композицію як комплексне явище, наголошуючи на нерозривному зв'язку між формальними елементами та змістовим наповненням твору, що є ключовим для досягнення композиційної цілісності та художньої виразності.

Дослідження творчості Серджіо Топпі найбільш повно представлено в збірці есе «Sergio Toppi: Il segno della storia» («Серджіо Топпі. Знак історії»), яка простежує еволюцію художньої мови митця. Хоча робота над колодою «Primordial Tarot» згадується в ній лише побіжно, дослідження розкриває важливі аспекти творчого методу Топпі цього періоду. Біографічні відомості про ранній період творчості художника містяться в працях А. Анджоліно [4], а також П. Гравета [7], проте вони не пропонують глибокого аналізу його художньої стилістики.

Символічна мова Таро та її сучасні трансформації ґрунтовно проаналізовані в праці А. Ходоровські та М. Кости «The Way of Tarot: The Spiritual Teacher in the Cards» («Шлях Таро: Духовний вчитель у картах») [8]. Хоча автори безпосередньо не розглядають колоду Топпі, їхні спостереження щодо сучасних інтерпретацій традиційної іконографії Таро створюють важливий контекст для розуміння «Primordial Tarot». Окремі аспекти композиційної структури колоди висвітлені в статті Б. Мура, опублікованій видавництвом «Lo Scarabeo» [12], проте цей аналіз має переважно описовий характер.

Цінним первинним джерелом залишається інтерв'ю з художником на сайті видавництва «Mosquito,» яке розкриває концептуальні засади та методологію роботи над проєктом. Варто зазначити, що більшість досліджень творчості Топпі зосереджується на його діяльності як коміксиста та ілюстратора, залишаючи недостатньо висвітленими його експерименти з форматом Таро, що підкреслює актуальність даного дослідження.

Проведений аналіз наукової літератури свідчить про наявність ґрунтовних досліджень у галузі теорії композиції, окремих аспектів творчості Топпі та символіки Таро. Водночас, спостерігається відсутність комплексних досліджень, які б безпосередньо пов'язували художню мову Топпі з форматом Таро, що підкреслює новизну та актуальність даного дослідження. Наявні джерела створюють теоретичне підґрунтя для подальшого аналізу композиційних особливостей колоди «Primordial Tarot» та її місця у творчій спадщині художника.

Мета статті – здійснити комплексний аналіз композиційних особливостей графіки й авторського підходу Серджіо Топпі у створенні ілюстрацій до колоди «Primordial Tarot», виявити ключові характеристики

художньої мови, яка формує унікальну візуальну систему автора.

Реалізація завдань дослідження стала можливою завдяки використанню таких підходів: мистецтвознавчого – для аналізу композиційних структур і орнаментальних деталей; семіотичного – для вивчення символіки та її культурних контекстів; герменевтичного – для інтерпретації візуальних образів у межах архаїчного та сучасного дискурсів; аналітичного – для порівняння традиційної іконографії та новаторських підходів Топпі; синтетичного – для узагальнення результатів у контексті сучасного графічного мистецтва.

Виклад основного матеріалу. Серджіо Топпі (1932-2012 рр.) – визначний італійський художник коміксів та ілюстратор, чия творчість вирізняється глибоким психологізмом, складними наративами та витонченим, часто сюрреалістичним, візуальним стилем. Його роботи охоплюють жанри вестерну, фентезі, історичної драми та адаптацій літературних творів та відзначаються майстерним використанням чорно-білої гами, грою світла й тіні, особливою увагою до деталей. Його вплив на розвиток європейського коміксу є беззаперечним, а його творчість продовжує надихати нові покоління художників.

Окрім роботи над коміксами, Топпі також звертався до створення ілюстрацій та дизайну, зокрема, колоди карт Таро. Свою художню колекцію карт Таро під назвою «Tarot of the Origins» Топпі та П'єтро Алліго розпочали випускати ще в 1989 р. [4]. Тоді вона складалася лише зі Старших Арканів — фундаментальних символічних парадигм і архетипів стародавнього окультної традиції [12]. А вже в 1992 р. колода виросла до повного складу. Допрацюював колоду Топпі вже у співпраці з художником Манфреді Торальдо [12]. Таким чином, колоду можна вважати спільною розробкою трьох неординарних майстрів, де

кожен вніс свою унікальну творчу візію. Технічна та виконавча складові належать виключно Топпі.

Серджіо Топпі підходив до ілюстрацій для Таро з раціональним поглядом. Як і зазначав сам митець, він не вірив в астрологію [9]. Ворожіння на картах викликало в нього явний скепсис. Але саме це відкрило йому безмежний простір для творчості. Він зосередився на художній частині, покинувши всі містичні упередження. Для Топпі Таро стали мистецькою платформою, а не просто інструментом духовних практик чи передбачення. Таро для Топпі — простір художнього експерименту. Замість провидіння майбутнього він досліджував форму, колір, композицію. Інтуїтивний підхід, вільний від езотеричних догм, народжував унікальні авторські образи. Митець сприймав проєкт як творчий виклик, шанс втілити своє бачення без обмежень. Творча свобода у роботі над ілюстраціями для колоди «Primordial Tarot» охоплювала вибір теми, стилю і підходу у створенні колоди, де Топпі зміг втілити свій авторський почерк [9].

Зі структурного погляду «Primordial Tarot» істотно відрізняється від класичної колоди, наприклад, Таро Райдера-Уейта, або Марсельське (Рис. 1, 2). Замість суворого дотримання канонічних зображень Серджіо Топпі переосмислює традиційну символіку Таро, наповнюючи її новими візуальними образами та емоційним змістом [8, с. 17; 1], натомість створює власну, інтуїтивну систему, яка резонує з ідеєю цього проєкту. Колода являє собою уявлення про Таро, яке могло існувати «до початку часів», до формування звичних архетипних іпостасей. Хоча загальна структура з 72 карт зберігається, її змістова парадигма набуває кардинальної трансформації [12]. Так, Топпі моделює новий візуальний і концептуальний наративи, які апелюють до первісних, прадавніх джерел людського підсвідомого. Це не просто адаптація класичних

карт, а цілковито новий погляд, який викликає у глядача не раціональне прочитання, а емоційно-інтуїтивний резонанс і асоціативний зв'язок із невідомим.



Рис. 1. Tonni C. Карти Молодших Арканів «Primordial Tarot». З відкритих джерел

У «Primordial Tarot» Топпі відмовляється від традиційних символів мастей, замінює їх колірні гами, формує емоційний і семантичний контекст кожної карти. Водночас, художник не цурається використання символів, хоча вони не є безпосередньою реплікацією канонічних знаків. Топпі замінює їх на елементи, що корелюють із тематикою карт і загальною концепцією колоди, додаючи їм непересічної семантичної об'ємності.

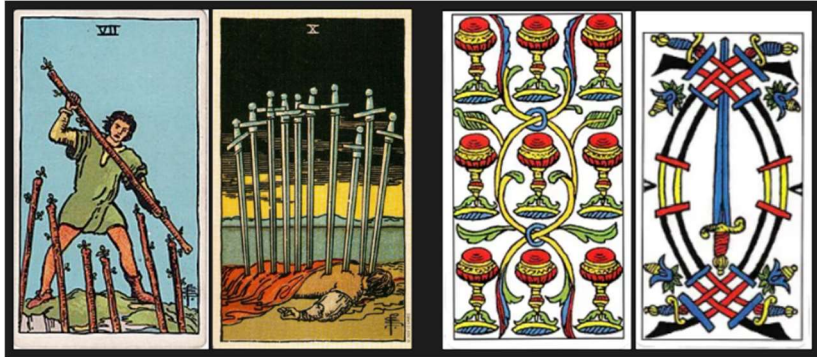


Рис. 2.

а)

б)

Рис. 2. Карти Молодших Арканів. а) «The Rider–Waite Tarot» (Таро Райдера–Вейта); б) «Tarot de Marseille» (Марсельське Таро). З відкритих джерел

Це дозволяє кожній карті вийти за рамки звичного трактування, створюючи нові можливості для інтерпретацій. Подібна трансформація відкриває перед творцем великий простір для самовираження та надає змогу всебічно реалізувати свій візіонерський потенціал. На відміну від класичних колод, де більшість карт мають спрощене, умовне зображення певної кількості сакральних символів масті (кубків, посохів, мечів, пентаграм) [8, с.17], Топпі створює поліаспектні, семантично місткі художні образи, які значно деконструюють усталені парадигми візуального сприйняття.

Так, синій відтінок із символом вази чи амфори (масть Душі) переосмислює традиційне трактування масті Чаш, де замість звичних кубків акцентується увага на елементах, які символізують духовну сферу, внутрішній світ, інтуїцію, емоції. Саме тому в цій підбірці так багато зображень шаманів, ритуальних предметів, прадавньої сакральної архітектури (мегаліти, а саме кромлех), що уособлюють не зовнішніх постатей, а частину власної

трансцендентної особистості та зв'язку з потойбіччям, є одним із лейтмотивів цієї колоди [12]. Жовта, майже золотиста палітра асоціюється з мастю Самородку та перегукується з класичними Пентаклями, втілюючи земний добробут і матеріальність. Ці карти багаті зображенням золотих прикрас, статусних персон первісної спільноти. Зелений колір природи переосмислює Жезли, де Топпі зображує масть у вигляді певного кістяного різьбленого атрибута, схожого на проторелігійний жезл, та акцентує на гармонії з природою й первісній енергії життя. Тут багато зображень дерев або їх фактури. Червоний репрезентує масть Крові та зберігає зв'язок із мечами. Хоча Топпі уникає прямої цитати, обирає для зображення давній, вищерблений кинджал як уособлення сили та боротьби. У цих картах можна помітити багато зображень, пов'язаних із полюванням, пізнанням смерті (як карта 11 із зображенням дитини й кістяними рештками), переживанням пологових мук, які символізують початок нового життя.

Старші Аркани, окутані в чорний колір, набувають містичної ваги. Їхні архетипні значення подані максимально лаконічно – лише через номери, що залишає простір для інтуїтивного прочитання, не враховуючи класичного трактування ієрархії. Цей підхід підкреслює ідею первісності: образи Арканів не нав'язують інтерпретації, а лише натякають, провокуючи глядача на пошуки власних інтерпретацій. Усе це разом створює нову парадигму ітерацій, де кольори та символи формують візуальну мову, глибоко вкорінену в концепції до архетипного, прадавнього Таро. Чотири базові тони розкриваються у витончених нюансах, наділяючи малюнки глибиною. Топпі балансує між одноманітністю та багатоголоссям барв. Колір стає значущим засобом, підсилюючи настрій і зміст кожної карти. Майстерне використання відтінків перетворює їх із

декору на виразний інструмент, що розкриває ідейне навантаження зображень [3, с.18].

На протигагу цьому, у класичній колоді Райдера-Уейта й Марсельській (рис. 2) карти на кшталт «десять мечів» або «сім палиць» зазвичай мають образний характер, проте, завжди чітко зображають кількість предметів, що відповідає назві карти [8, с.22]. Це створює певну візуальну закономірність і полегшує сприйняття значення. У колоді Топпі такий підхід відсутній. Його карти не відтворюють кількість предметів, пов'язаних із мастю, натомість зосереджуючись на загальній атмосфері та витонченішій символічній парадигмі. Художник прагне передати суть і емоційний стан карти через асоціативні образи, кольори та деталі. Це робить колоду менш буквальною, прямолінійною, але значно інтуїтивнішою, змушуючи глядача або користувача Таро прискіпливіше пізнавати зміст кожної карти.

Композиційні рішення, які Топпі застосує у «Primordial Tarot», демонструють винятково місткий творчий задум та експериментальний підхід до побудови образів. Їх можна поділити на кілька типів, які вносять неповторний відтінок візуальній мові колоди, створюючи гармонійний, але також динамічне протиборство змістової та формальної площин.

Одним із найпомітніших прийомів є доволі часте використання поділу композиції по верхній лінії золотого перетину й так само по вертикалі. Цей класичний підхід до композиції [2, с.114] дозволяє зберігати структурний баланс, одночасно підкреслюючи й виділяючи ключові елементи композиції, що автоматично стають центром зорової уваги. Рідше художник вдається до властивих йому діагональних перетинів.

Враховуючи часові рамки, коли карти створювались, а саме 1989-1992 рр., авторська манера Топпі вже була

відшліфована та переживала нові етапи метаморфоз, переводячи композиційні структури в більш вертикальні площини, надаючи їм монументального й поетичного вигляду. Зважаючи на це, принципи композиції, які ми бачимо в «Primordial Tarot», очевидно перекликаються зі стилістикою графічного роману «Sharaz-De» (1984 р.), який по праву можна вважати його магнум-опусом. Побудова складних фігур, текстур і ліній за ритмічними патернами визначає просторові взаємодії у «Sharaz-De» Топпі [7]. Кожен елемент має власну динаміку та значущість. «Primordial Tarot» розвиває ці прийоми: вертикальні композиції підкреслюють символізм, а текстири й орнаменти набувають смислового навантаження, виходячи за межі декору.

Топпі застосовує єдині принципи у всіх форматах. Комікси, Таро та інші твори митця втілюють спільні засади по-своєму. Візуальний ритм народжується з гри плям, зміщених центрів і переплетених ліній. Ця взаємодія елементів створює динаміку, однаково притаманну й картам Таро, і сторінкам коміксів. Майстерно адаптуючи прийоми коміксів та синтезуючи попередні експерименти, художник створює символічні твори, де форма і змістовне наповнення гармонійно переплітаються. Його унікальний підхід породжує збалансовані роботи на межі візуальної оповіді та глибокої символіки.

Композиція образів підпорядкована строгій ієрархії. Звичні білі плями-паузи, які є характерними для багатьох робіт Топпі [4], поступаються місцем насиченим кольоровим заливкам та текстурним орнаментам. Це ущільнює зображення та посилює емоційний вплив. Фокусні елементи займають ключові позиції, тоді як дрібниці поглиблюють перспективу. Такий підхід занурює глядача в насичений візуальний світ, де кожна деталь працює на цілісне сприйняття. Топпі експериментує з

нетиповим для себе підходом, зміщуючи ключові елементи до краю полотна у деяких картах (рис. 1). Така деконструкція центру породжує відчуття напруги, наче важливе от-от зникне з виду. Натомість, середина і зворотній край композиції перенасичені текстурами і плямами. Вони врівноважують дисбаланс, формуючи динамічний, але гармонійний ритм [2, с. 106]. Це різко контрастує зі звичною для митця центричною, або естетично зміщеною (за золотим перетином) структурою з чіткими акцентами. Новаторське рішення створює незвичний візуальний ефект, балансує на межі хаосу та порядку.

У «Primordial Tarot» Топпі відходить від звичного стилю, наповнюючи карти щільними образами без пауз. Це різко контрастує із його іншими роботами-портфоліо, присвяченим хайку, або в серіях, які зображають бестіарій, де білий простір грає ключову роль [11]. У цих творах композиція здебільшого замкнена, з чітко окресленими межами й виразною організацією простору. Білі площини стають частиною візуальної розповіді, підкреслюючи лінії та силуети. У таро ж панує атмосфера насиченості й безперервності, занурюючи глядача в суцільний потік образів.

Наслідуючи зображальну традицію класичної колоди, Топпі використовує незамкнену композицію, майже не властиву йому. Винятком є тільки ілюстрації раннього періоду до серії дитячої літератури «La scala d'oro» («Золоті сходи») для видавництва «UTET» [6]. Топпі в роботі над «Primordial Tarot» демонструє певну гнучкість у виборі композиційних рішень, але ці підходи не завжди функціонують ідеально з погляду художньої єдності чи візуальної мови. Так, можна помітити певне загравання із замкнутими просторами. До прикладу Карта 2 (рис. 1) демонструє такий зразок замкнутої композиції.

Центральним елементом є великий круглий камінь, огорнутий темним тлом, що масивністю і статичністю буквально «закриває» простір, утримуючи увагу глядача всередині формату. Його округла форма природно спрямовує рух очей, повертаючи їх до центру зображення. Додаткові елементи, як фігури людей на горизонті чи дрібніші камені, хоча й доповнюють, проте, змішують ці два композиційні підходи.

Динаміка та напруга карт «Primordial Tarot» виникають із асиметричних композицій Серджіо Топпі. Цей композиційний лад створює змістовну насиченість і виразність зображень. Концептуальна полівимірність колоди підкреслюється унікальним візуальним підходом. Послідовне застосування асиметрії надає роботам Топпі характерної емоційної сили. Результат – вражаюча глибина та складність кожної карти таро. Карта 5 (рис. 1) – це яскравий приклад асиметрії в дії. Велетенський камінь, нахилений у ліву сторону, відразу ловить погляд, а фігура під ним, яка розташована в нижній частині, створює цікаве зміщення центру ваги. Карта 10 (рис. 1) так само є прикладом асиметрії. Композиційний центр зміщений ліворуч: головна вертикальна структура (тотем) контрастує з фігурою мандрівника внизу, яка врівноважує простір.

Більшість ілюстрацій Топпі для карт Таро тяжіють до динамічної композиції, де лінії, форми й ритм працюють на створення руху. Діагональна побудова, яка доволі часто зустрічається в ілюстраціях, є запорукою динаміки. Її чітко можна помітити на картах 4,12 масті Крові та карті 6 на масті Природи. Також Карта 14 (нижній середній ряд, синє тло) – виразна динамічність. Витягнута рука і рвучкі лінії волосся, що розходяться променями, створюють відчуття руху. Зі статичних прикладів у даній вибірці претендують карти 2 (рис. 1). Вони мають чітку вертикальну ритміку, що

додає композиції монументальності і візуального спокою [2, с.106].

Центральний елемент у творах Топпі формує ядро всієї композиції. Майстерно урівноважуючи деталі, митець вибудовує гармонійну структуру навколо цього осередку. Ритмічне чергування контрастів підкреслює ключові аспекти та зосереджує погляд глядача. Така техніка дозволяє художнику створювати виразні та збалансовані зображення, де кожен елемент відіграє свою роль у цілісному візуальному наративі. Один із улюблених прийомів Топпі «чорне на білому, біле на чорному» адаптується до цієї нової манери. Так карта 5 (рис. 1) зображує постать, яка сидить в отворі великої природної арки, створюючи драматичний контраст між темним переднім планом та яскравим жовтим фоном. Цей художній спосіб демонструє майстерне використання контрасту між світлом і тінню, де темний силует чітко вимальовується на тлі світлого простору і робить чіткий акцент на фігурі. Ритмічність присутня як у загальному композиційному плані, так і рівні декору, де авторська орнаментика послідовно застосовується на всіх картах.

Контрастні форми створюють напружений наратив. Колір виступає емоційним та структурним елементом, а світлотінь набуває своєрідного архітектурного характеру. Зіставлення масштабів і текстур створює полісемантичну знакову нарацію. Геометрична чіткість переплітається з експресивною пластикою. Топпі майстерно поєднує візуальні антитези. Особливо примітним є його підхід до колористичного вирішення, де кожна хроматична домінанта від теплих охристих до холодних синіх тонів працює не лише як засіб емоційної експресії, а й як структурний елемент, який організовує простір аркуша. Складна система акцентів і пауз формує візуальну драматургію. Графічна мова Топпі демонструє глибоке

розуміння візуальної комунікації, а його роботи – це складні наративні структури, насичені символізмом. Проте, «Primordial Tarot» характеризується й певною візуальною монотонністю, яка підриває виразність колоди. Одноманітні композиційні рішення швидко насичують глядача, створюючи ефект шаблонності. Брак різноманітних прийомів робить зображення передбачуваними, знижуючи їхню здатність утримувати увагу. Хоча стриманість підкреслює первісну простоту й архетипічність, вона обмежує передачу складних емоцій та ситуацій. Повторювані композиції втрачають свіжість, а карти здаються однотипними. Це зменшує їхню візуальну привабливість і глибину інтерпретації, оскільки глядач зникає до усталених схем. Така обмеженість композиційного стилю знижує потенціал колоди для тривалого візуального впливу та багатогранного тлумачення.

Висновки. У процесі створення колоди «Primordial Tarot» Серджіо Топпі торує власний шлях, відходячи від традиційної іконографії Таро. Художник розриває зв'язки з усталеною тарологією та відкидає символіку Райдера-Уейта й марсельську традицію, занурюючись в архаїчну образність. Замість фіксованих значень візуальний ряд карт спонукає до індивідуальної інтерпретації, яка ґрунтується на внутрішній логіці композиції та колористики. Цей підхід сприяє розширенню семіотичного поля Таро, не порушуючи його основних структур.

Систематизація особливостей композиційної структури «Primordial Tarot» дозволила виявити декілька ключових художніх рішень, які формують унікальну пластичну мову колоди. Насамперед, це асиметрія в роботах Топпі, яка є не випадковою і породжує внутрішню напругу композиції, змушуючи погляд рухатися по карті в пошуках балансу.

Колірне рішення колоди побудоване на чіткому розподілі спектру між мастями: синій відтінок із символом вази позначає масть Душі, переосмислюючи традиційні Чаші; золотаво-жовта гама характеризує масть Самородку, що відповідає класичним Пентаклям; зелень природи трансформує Жезли; червона барва крові перегукується з мастю Мечів. Така хроматична структура не лише організовує колоду візуально, але й поглиблює її символічне прочитання. Орнаментальність та ритміка елементів у картах Топпі відображають його захоплення первісним мистецтвом. Проте, художник не копіює стародавні візерунки, а створює власну систему декоративних елементів, які органічно вплітаються у загальну композицію. Текстури, лінійні патерни та фактури формують складне візуальне плетиво, яке не переважає над основним образом.

Загальний аналіз композиційної структури виявив тенденцію до недостатньої різноманітності, яка проявляється у повторюваному використанні певних схем. Топпі часто повторює улюблені прийоми, що може створювати ефект одноманітності. Проте, це радше свідчить про цілісність авторського стилю, ніж про брак творчої уяви майстра. Хоча стриманість форм може видаватися виправданою з огляду на концепцію «первісного» Таро, вона суттєво обмежує емоційний діапазон зображень. Карти, попри їхню технічну досконалість, часто зливаються в пам'яті через схожість структурних рішень. Така передбачуваність композиції послаблює потенціал колоди як інструменту для глибинної інтерпретації.

Порівняльний аналіз з іншими роботами Топпі виявляє відмінності у підходах до композиційної організації. Зокрема, в даній роботі спостерігається тенденція до більш консистентного використання певних

схем, тоді як у інших своїх творах автор демонструє ширший спектр композиційних рішень.

«Primordial Tarot» є органічним продовженням художніх пошуків Серджіо Топпі, зокрема тих, які знайшли відображення в графічному романі «Sharaz-De» (1984 р.). В обох творах помітне майстерне використання вертикальних композицій, складна ритміка ліній та характерна робота з текстурами. Проте, саме в Таро художник розвиває ці прийоми далі: замість звичних для його коміксів білих пауз з'являються насичені кольорові площини, а символічна мова стає більш концентрованою через обмежений формат карти. Встановлено, що подібна еволюція стилю демонструє здатність майстра адаптувати свої художні засоби під новий медіум, зберігаючи при цьому впізнавану авторську манеру. Втім, деякі композиційні рішення, які чудово працювали у просторі графічного роману, втрачають свою виразність у тісних межах карти Таро. Цілісність «Primordial Tarot» тримається на тонкому балансі між формою та змістом. Кожен елемент композиції від вибору колірної гами до розташування фігур працює на розкриття символічного наповнення карти. Топпі уникає декоративності заради декоративності: текстури, орнаменти та лінійні ритми органічно вплітаються в загальну структуру зображення, посилюючи його змістове навантаження.

Ілюстрації «Primordial Tarot» посідають визначне місце в італійській графіці кінця ХХ ст., синтезуючи різні візуальні традиції. Серджіо Топпі майстерно поєднує експресивний авторський стиль з архаїчною образністю. Його унікальний витвір балансує між комерційним проєктом та мистецьким висловлюванням. Колода залишається актуальною і для сучасної аудиторії, демонструючи потенціал переосмислення класичних форм крізь призму індивідуального художнього бачення.

Подальші дослідження творчості Серджіо Топпі та роботи над «Primordial Tarot» можуть зосереджуватися на порівнянні його стилю з іншими ілюстраторами Таро. Залучення міждисциплінарних методів, таких як психологія, семіотика й культурологія, сприятиме глибшому розумінню його унікального візуального наративу. Вивчення впливу творчості Топпі на сучасне мистецтво та графіку дозволить оцінити те, як його стиль надихає нові покоління митців і переосмислюється у сучасній ілюстрації та графічних романах.

Список використаних джерел:

1. Гудак В. Основи композиції – провідна ланка навчально-методичного процесу підготовки митця. Вісник Харківської державної академії дизайну й мистецтв. 2010. № 3. Сс. 44-52.
2. Іттен Й. Елементи образотворчого мистецтва: навч. вид. Київ: ArtHuss, 2023. 168 с.
3. Іттен Й. Мистецтво кольору. Київ: ArtHuss, 2022. 95 с.
4. Angiolino A. Toppi Sergio. URL: <https://salo.li/aFfcDFc>
5. Auger E.E. Tarot and Other Meditation Decks: History, Theory, Aesthetics, Typology. McFarland, 2004. 224 p.
6. Boschi L. Ancora sull'arte di Sergio Toppi. Il Sole 24 Ore. 2012. URL: <https://salo.li/6538A84>.
7. Gravett P. Sergio Toppi: Master of the Impossible. Comic Heroes Magazine. No. 15. 11, 2012. URL: <https://salo.li/b25AFD2>.
8. Jodorowsky A., Costa M. The Way of Tarot: The Spiritual Teacher in the Cards. Rochester: Destiny Books, 2009. URL: <https://salo.li/061fC30>.
9. Les tarots de Topp. URL: <https://salo.li/EEC8FFE>.
McKinley C. Sergio Topp. URL: <https://salo.li/9CE26FB>.

10. Minnion J. Masters of Black & White: Sergio Toppi. URL: <https://sal0.li/BB23EbE>.

11. Moore B. Primordial Tarot. Tarocchi delle Origini. Lo Scarabeo, 1989-1992-2020. Italy.

Taras Yu. KOPANSKYI,

PhD Student,

National Academy of Fine Arts and Architecture,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: taras.kopanskyi@naoma.edu.ua,

ORCID: 0000-0003-0878-8050

**ARTISTIC AND EXPRESSIVE FEATURES OF SERGIO
TOPPI'S ILLUSTRATIONS (BASED ON THE
“PRIMORDIAL TAROT” DECK)**

Abstract. This article presents a comprehensive art analysis of the imagery and compositional features in Sergio Toppi's illustrations for the “Primordial Tarot” deck. The study explores the artist's unique approach to reinterpreting the traditional iconography of the Tarot system through the lens of primordial culture and archaic symbols. Based on an in-depth examination of the visual material, the article reveals the specifics of Toppi's compositional solutions, his use of color, dynamic structures, and ornamental details that distinguish his work from other Tarot interpretations.

The research highlights the distinctive compositional techniques employed in the illustrations, including the application of the golden ratio, asymmetrical solutions, dynamic diagonal structures, and rhythmic spatial organization. Special attention is given to Toppi's stylistic evolution, particularly the influence of his work in the graphic arts genre on his approach to creating Tarot illustrations.

The article showcases Toppi's innovative approach to developing a visual language. It analyzes how the artist utilizes contrasts of forms, scales, and textures to construct a complex semantic structure within the images. Certain limitations of Toppi's chosen compositional method are also identified, such as a tendency toward visual monotony, which may affect the perception of the deck as a whole.

Additionally, the study examines Toppi's meticulous attention to detail and mastery of line work, which contribute to the intricate interplay of textures and shapes in his illustrations. His distinctive use of negative space and layered compositions creates a sense of depth and movement, drawing the viewer into the narrative embedded within each card. These artistic decisions reflect a deep understanding of both visual dynamics and the symbolic complexity inherent in Tarot imagery.

This research demonstrates how Toppi expanded the boundaries of the Tarot genre through his reinterpretation of traditional symbolism and creation of a unique visual language. His work resonates with the deeper layers of human consciousness and cultural memory. The findings of this study may be valuable for art historians, graphic designers, and visual culture researchers, offering insights into the interplay between visual art and symbolic systems.

Key words: visual language, imagery, color, composition, archaic symbols, Tarot.

References:

1. Hudak, V.A. (2010). Osnovy kompozytsii – providna lanka navchal'no-metodychnoho protsesu pidhotovky mytsia [The basics of composition are the leading link in the educational and methodological process of an artist's training]. Visnyk Kharkivskoyi derzhavnoyi akademiyi dyzaynu i mystetstv: zb. nauk. prats, 3, 44-52 [in Ukrainian].

2. Itten, Y. (2022). *Mystetstvo kol'ory*. [The art of color]. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian]
3. Itten, Y. (2023). *Elementy obrazotvorchoho mystetstva: navch. vyd.* [Elements of fine art] Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian]
4. Angiolino, A. (2019). *Toppi Sergio*. Treccani.it *Dizionario Biografico degli Italiani*. 96. Available at: <https://salo.li/aFfcDFc> [in Italian].
5. Auger, E.E. (2004). *Tarot and Other Meditation Decks: History, Theory, Aesthetics, Typology*. McFarland.
6. Boschi, L. (2012). *Ancora sull'arte di Sergio Toppi*. *Il Sole 24 Ore*. Available at: <https://salo.li/6538A84> [in Italian].
7. Gravett, P. (2012). *Sergio Toppi: Master of the Impossible*. *Comic Heroes Magazine*, 15. Available at: <https://salo.li/b25AFD2> [in English].
8. Jodorowsky, A., Costa, M. (2009). *The Way of Tarot: The Spiritual Teacher in the Cards*. Rochester: Destiny Books. Available at: <https://salo.li/061fC30> [in English].
9. *Les tarots de Toppi*. (n.d.). Available at: <https://salo.li/EEC8FFE> [in French].
10. McKinley, C. (2010). *Sergio Toppi*. bdzoom.com. Available at: <https://salo.li/9CE26FB> [in French].
11. Minnion, J. (2020). *Masters of Black & White: Sergio Toppi*. johnminnion.com. Available at: <https://salo.li/BB23EbE> [in English].
12. Moore, B. (1989-1992-2020). *Primordial Tarot. Tarocchi delle Origini*. Lo Scarabeo, Italy.

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.228-241>
УДК 7.06; 74.01/.09

Сергій Володимирович БРИЛЬОВ,
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: s.brylov@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-0158-2359

Валентина Сергіївна КУЗЬМІЧОВА,
Київський столичний університет
імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: v.kuzmichova@kubg.edu.ua,
ORCID: 0009-0001-3496-6503

Володимир Володимирович КОЛЕСНИКОВ,
Національна академія
образотворчого мистецтва і архітектури,
Київ, Україна,
e-mail: volodymyr.kolesnykov@naoma.edu.ua,
ORCID: 0009-0003-6720-979X

ОБРАЗОТВОРЧЕ МИСТЕЦТВО ТА ДИЗАЙН В ЕПОХУ ДІДЖИТАЛІЗАЦІЇ: ТРЕНДИ, ВИКЛИКИ

Анотація. Аналізуючи сучасне образотворче мистецтво та дизайн у контексті цифрової епохи, ця стаття має на меті розглянути, як сучасні технології впливають на творчий процес, які виклики ставляться перед митцями та дизайнерами. Піднімаються питання, як цифрова трансформація відображається на естетичних та освітніх аспектах мистецтва та дизайну. Зокрема, розглядаються

актуальні тренди у використанні цифрових технологій у творчому процесі, аналізуються виклики, які виникають у зв'язку з цифровою трансформацією мистецтва, а також досліджується процес діджиталізації традиційних мистецьких практик. Шляхом обґрунтування концепцій та прикладів з реального життя стаття ставить за мету розкрити ключові аспекти та виклики, що виникають у зв'язку зі зростанням впливу цифрових технологій на мистецтво та дизайн у сучасному світі. Досліджується вплив глобалізації та інформатизації на культурні обміни та розвиток мистецтва і науки, зокрема шляхом розширення доступу до культурних ресурсів через віртуальні експозиції та інформаційні технології. Піднімаються питання щодо естетичних та освітніх аспектів мистецтва та дизайну в цифровій епосі, а також досліджується процес діджиталізації традиційних мистецьких практик.

Стаття акцентує загальні тенденції, як то глобалізація та інформатизація, які розширюють доступ до культурних ресурсів та сприяють культурним обмінам між людьми з усього світу. Особливу увагу приділено відкриттю віртуальних музеїв, галерей і бібліотек, які дозволяють кожному ознайомитися з культурними надбаннями, незалежно від місця проживання, що стає надзвичайно важливим у період пандемії. Стаття досліджує вплив цифрової епохи на різні напрямки мистецтва та дизайну, зокрема на образотворче мистецтво, арт-медіа, хепенінг, перформанс, музику, кіно та анімацію. Автори підкреслюють значення адаптації до нових умов та збереження культурної спадщини в епоху цифрових інновацій. Ця стаття може бути корисною як для академічних досліджень, так і для практиків у галузях мистецтвознавства, дизайну та суспільних комунікацій.

Ключові слова: образотворче мистецтво, дизайн, цифрове мистецтво, діджиталізація, цифрові технології, цифрова епоха, творчий процес.

Вступ. Історія Інтернету починається з 29 жовтня 1969 р., коли кілька університетів, включаючи Каліфорнійський університет у Лос-Анджелесі (UCLA), взяли участь в експерименті, що досліджував можливість побудови комп'ютерної мережі без центральної точки управління. Цей експеримент був спонсований Агентством перспективних дослідницьких проєктів (ARPA) Міністерства оборони США. Однією з головних проблем, яку вони намагалися вирішити, була вразливість традиційних мереж, де збій у головному комп'ютері може призвести до недоступності всієї мережі. Роботу над цим проєктом керували Роберт Тейлор та Лоуренс Робертс. Для розробки мережі використовувалася технологія комутації пакетів, яка була запропонована Дональдом Девісом і Полом Береном із корпорації «RAND», підтримана математичними дослідженнями Леонарда Кляйнрока з «UCLA». Фірма Болт, Беранек та Ньюман була залучена до побудови мережі. Цей експеримент став основою для розвитку «ARPANET», першої децентралізованої комп'ютерної мережі, яка стала прародиною Інтернету. «ARPANET» запрацювала в 1969 р. і відзначалася надійністю та здатністю працювати, навіть якщо деякі її частини були пошкоджені. Це стало можливим завдяки децентралізованій структурі мережі та використанню технології комутації пакетів. «ARPANET» стала основою для подальшого розвитку Інтернету, що став важливим інструментом зв'язку та обміну інформацією в усьому світі. Поява віртуальних експозицій в останні три десятиліття була результатом певного еволюційного процесу в галузі культурного спілкування та технологічного розвитку.

Незважаючи на те, що спочатку багато музеїв та галерей були скептично налаштовані до віртуалізації своїх експозицій, із часом із зростанням рівня технологічного розвитку та зміною у сприйнятті Інтернету, цей підхід став більш прийнятним та популярним.

Постановка проблеми. Перші спроби віртуалізації експозицій датуються 1990-и рр., коли компанія «Microsoft» запустила проєкт «Microsoft Art Gallery», який дозволяв галереям розміщувати свої колекції в цифровому форматі. Проте на той момент технологічні можливості були обмеженими, і віртуальні експозиції не завжди задовольняли вимоги користувачів. З появою Інтернету та зростанням технологічних здібностей, такі платформи, як «Google Arts and Culture», надали новий поштовх для розвитку віртуальних експозицій. Ці платформи дозволяють доступ до цифрових артефактів з колекцій світових музеїв та галерей, а також надають інтерактивні досвіди для користувачів. Вони стали важливим інструментом для просування культурних цінностей та привертання уваги широкої аудиторії до мистецтва. Однією з причин появи віртуальних експозицій була цікавість і бажання привернути увагу широкої аудиторії до мистецтва. Також важливим фактором була зміна у сприйнятті Інтернету як середовища для культурного спілкування та обміну інформацією. Отже, поява віртуальних експозицій була результатом взаємодії технологічного розвитку та змін у культурному сприйнятті, що стимулювало інтерес до створення таких платформ, як «Google Arts and Culture» та інших, які надають можливість доступу до культурних цінностей у віртуальному середовищі. Цифрові мистецтва відкрили широкі можливості для творчості і взаємодії з іншими сферами мистецтва та технологій.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Дослідження Віталія Городецького [2] та публікації Наталії

Кривди [3] є важливим внеском у розуміння взаємодії мистецтва та комп'ютерних технологій, а також впливу глобалізації на культуру. Обидва дослідники розглядають тему з різних аспектів.

Віталій Городецький зосереджується на використанні комп'ютерних технологій у мистецтві, відзначаючи їхню роль у розширенні та трансформації творчого процесу. Він акцентує увагу на можливостях, які надаються художникам завдяки цифровим інструментам, відзначає важливість комп'ютерної графіки у формуванні нових мистецьких течій. Дослідження Городецького спрямоване на розвиток нових художніх напрямків, які виникають завдяки використанню комп'ютерних технологій. У сучасний період спостерігається активне впровадження комп'ютерних технологій у мистецтво, що відкриває широкі можливості для розширення та трансформації творчого процесу. Велике значення надається використанню комп'ютерних технологій у розшифровці, аналізі та інтерпретації творів мистецтва, як минулих, так і сучасних. Зокрема, за допомогою комп'ютерних технологій вдається створювати складні композиції, які дозволяють досягти нових виразних засобів у мистецтві. Розвиток комп'ютерної графіки, зокрема, від електронних абстракцій до тривимірної графіки, значно вплинув на формування нових мистецьких течій. Тривимірна графіка визначила появу нового сучасного віртуального мистецтва, характеризуючись стилістичним плюралізмом та поліваріантністю. Художник-комп'ютерник має можливість експериментувати з різноманітними цифровими інструментами для втілення своїх ідей у творчість, що відкриває широкий спектр можливостей як для роботи у традиційних стилях, так і для створення авангардних напрямків. Комп'ютерні технології, не обмежуючи художника матеріальним середовищем,

надають йому велику свободу вибору творчих засобів та ефектів. Комп'ютерна графіка може бути визнана одним із напрямків мистецтва постмодернізму, який характеризується некласичним трактуванням традиційних мистецьких форм та засобів, а сам комп'ютер стає інструментом для моделювання та втілення новаторських ідей. Дослідження Віталія Городецького спрямоване на вивчення впливу комп'ютерних технологій на мистецтво, враховуючи сучасні тенденції розвитку. Його робота розглядає специфіку взаємодії мистецтва і комп'ютерних технологій, а також класифікує художні прийоми для проектування середовища з використанням інноваційних комп'ютерних технологій [2].

Наталія Кривда аналізує вплив глобалізації на культуру, звертаючи увагу на її позитивні та негативні аспекти. Вона розглядає глобалізацію як складний процес, що призводить до змішування та розповсюдження культурних елементів, але також може призвести до уніфікації та втрати культурної різноманітності. Дослідниця відзначає важливість міжкультурного діалогу та урахування локальних особливостей у контексті глобалізації. Наталія Кривда у своїй роботі розглядає глобалізацію культури як складний процес, який впливає на всі аспекти життя суспільства. Вона наголошує на тому, що глобалізація сприяє швидкому поширенню культурних продуктів та зростанню рівня освіченості суспільства. Завдяки розвитку інформаційних технологій, культурні цінності стають доступними для всіх без зайвих зусиль. Автор зазначає, що глобалізація культури сприяє розширенню культурних обмінів і зміцнює міжкультурний діалог. Також вона порівнює глобалізацію з культурною універсалізацією, яка, на її думку, може призвести до уніфікації культури. Вона також звертає увагу на те, що глобалізація нерозривно пов'язана з локалізацією, що може

привести до ситуації невизначеності в усьому світі. Загалом, автор аналізує різні аспекти глобалізації культури і робить висновок про складний і неоднозначний характер цього процесу. У статті Наталії Кривди «Глобалізація культури: перспективи та виклики» досліджується складний процес глобалізації та його вплив на сучасну культуру [4]. Автор вказує на істотне прискорення «соціодінаміки культури» через збільшення доступності культурних продуктів та інформації за допомогою глобалізації. Вона зазначає, що цей процес сприяє зростанню рівня освіченості та кругозору суспільства. Автор також висвітлює позитивні аспекти глобалізації, такі як збільшення доступу до культурних надбань та можливість міжкультурного діалогу. Особливо важливими є віртуальні експозиції під час пандемії, які надали можливість людям ознайомитися з культурними цінностями світу.

Автор порівнює сучасний процес глобалізації з культурними процесами в історії, зокрема з античності та середньовіччя. Вона стверджує, що глобалізація породжує культурну універсалізацію та уніфікацію, схожі на процеси минулих епох. Також вказує на складність процесу глобалізації та необхідність врахування локальних особливостей. Вона підкреслює, що глобалізація може привести не до єдності, а до ситуації невизначеності в усьому світі. У цілому, стаття розглядає глобалізацію як складний процес, що має як позитивні, так і негативні аспекти для культури сучасного світу [4].

Обидва дослідження підкреслюють значення розвитку технологій та їхнього впливу на культурний ландшафт, пропонуючи різні погляди на цей процес. Їхні роботи відображають актуальність теми і можуть слугувати основою для подальших досліджень у цій області.

Мета статті – дослідити вплив цифрової епохи на сучасне мистецтво та дизайн. На основі аналізу сучасних технологій стаття визначає ключові аспекти цифрової трансформації культурної сфери та виклики, які вони породжують для творців та дизайнерів.

Виклад основного матеріалу. Далі стисло розглянемо, як це відбувається в різних напрямках мистецтва.

Живопис, графіка, скульптура. У цих традиційних видів мистецтва з'явилися нові можливості завдяки цифровим технологіям. Художники можуть створювати цифрові версії своїх робіт, експериментувати з різними стилями, текстурами та кольорами. Також існує можливість створювати голографічні образи, які розширюють можливості візуального сприйняття творів.

Арт-медіа, хепенінг, перформанс. Цифрові технології дозволяють створювати інтерактивні арт-проекти, які включають аудиторію у процес творчості. Відтак, арт-медіа, хепенінг та перформанс можуть стати більш імпактними та захоплюючими завдяки використанню цифрових інструментів, таких як віртуальна реальність, розширена реальність, аудіо- та відеоінтерактивність.

Музика. Цифрові технології також значно вплинули на створення та її розповсюдження. Від домашніх студій запису до цифрових музичних інструментів та програм для створення звукових ефектів, композитори мають безліч нових можливостей для експериментів зі звуком.

Кіно, анімація. Цифрові технології революціонізували кіно та анімацію, дозволяючи створювати вражаючі візуальні ефекти, які були раніше неможливими. Від тривимірної анімації до спецефектів у фільмах, цифрові інструменти надають режисерам та аніматорам безліч можливостей для творчості.

У цілому, цифрові мистецтва відкривають нові горизонти творчості, розширюючи можливості художників у всіх галузях мистецтва та сприяючи появі нових естетичних ідей та вражаючих творів, в тому числі – в ігровому дизайні. Гейм-дизайн являє собою процес створення форми і змісту ігрового процесу, що є центральним елементом розробки будь-якої гри. Важливим аспектом гейм-дизайну є створення дизайн-документа, в якому описуються правила, особливості та цілі гри. Цей документ виступає важливим керівним матеріалом іншим членам розробницького колективу та може впливати на фінансування проекту. Сучасний гейм-дизайн включає різноманітні спеціалізації, такі як системний дизайн, контент-дизайн, дизайн рівнів, дизайн світу та дизайн економіки. Кожна з цих спеціалізацій відповідає за різні аспекти створення гри, починаючи від визначення правил і умов гри до створення персонажів, локацій та економічної системи. У сучасному цифровому світі гейм-дизайн стає все важливішим, оскільки визначає взаємодію гравців із ігровим середовищем та цілі, яких гравець намагатиметься досягти. Добре спроектований гейм-дизайн може зробити гру цікавішою та захоплюючою для гравців, сприяючи їхній залученості та задоволенню від гри. Таким чином, гейм-дизайн відіграє ключову роль у створенні ігрового контенту та визначенні правил гри, що робить його важливим аспектом розробки будь-якої гри в цифрову епоху.

Взаємодія сучасного мистецтва і технологій відкриває безліч можливостей, але також породжує низку проблем. Деякі з цих проблем включають: *залежність від технологій* (у зв'язку зі швидким розвитком технологій мистецтво може стати залежним від них; Це може викликати непостійність у творчості та обмеження для художників, які не мають доступу до сучасних технічних засобів); *відчуження від аудиторії* (деякі форми

технологічного мистецтва можуть відчувувати певну частину аудиторії, яка не розуміє або не цінує сучасні технології; це може призвести до розриву між художниками і глядачами); *питання доступності* (використання сучасних технологій у мистецтві може створювати бар'єри для доступності творчості для широкої громадськості; висока вартість технічних засобів та програмного забезпечення може ускладнювати доступ до певних видів мистецтва); *проблеми збереження* (технологічні форми мистецтва можуть стати вразливими до проблем збереження та довгострокової консервації; цифрові твори можуть бути вразливі до втрати через технічні несправності, віруси або зміну формату даних); *етичні питання* (використання технологій, зокрема, штучного інтелекту, в мистецтві може породжувати етичні питання, пов'язані з приватністю, мораллю та використанням особистих даних); *неоднаковий доступ* (нерівномірний доступ до технологій може створювати нерівності у світі мистецтва; художники з розвинених країн або з великими фінансовими можливостями можуть мати більше можливостей для створення технологічно орієнтованих творів порівняно з тими, хто не має доступу до сучасних технічних засобів).

Висновки. Стаття виявляє і аналізує сучасні тенденції у використанні цифрових інструментів у творчому процесі, такі як використання віртуальної реальності, розширеної реальності, штучного інтелекту тощо. Ідентифікує виклики, які виникають внаслідок цифрової трансформації мистецтва, такі як зміна підходів до творчості, проблеми авторських прав у цифровому середовищі, втрата оригінальності тощо. Розглянуто процес діджиталізації традиційних мистецьких методів та практик, таких як живопис, скульптура, а також їх взаємодію з сучасними цифровими технологіями. Наведено конкретні

приклади та аргументи, що демонструють вплив цифрових технологій на мистецтво та дизайн, такі як використання комп'ютерної графіки, віртуальних музеїв, а також їх взаємодію з публікою. Окреслено вплив глобалізації та інформатизації на культурний обмін та розвиток мистецтва, зокрема роль віртуальних платформ у поширенні культурних надбань та міжкультурного діалогу. Акцентовано комплексну картину впливу цифрових технологій на мистецтво та дизайн у сучасному світі, включаючи як позитивні аспекти розвитку, так і виклики, які вони ставлять перед митцями та дизайнерами. Результати розвідки можуть бути використані в галузях культурології, мистецтвознавства, соціальних комунікацій та дизайну для аналізу та розробки нових підходів до використання цифрових технологій у мистецтві.

Список використаної літератури:

1. Безклубенко С. Відеологія. Основи теорії екранних мистецтв. Київ: Альтерпрес. 2004. 328 с/
2. Комп'ютерні технології в мистецькій освіті: метод. реком. Авт.-уклад. В. Городецький. Івано-Франківськ: Симфонія форте, 2018. 48 с.
3. Кравцов М. Історія анімації. Як народжується мистецтво. Київ: ArtHuss, 2019. 192 с.
4. Кривда Н. Глобалізація культури: перспективи та виклики. Матер. Міжнар. наук. конф. (м. Львів, 29-30 жовтня 2021 р.). Львів: Львівський національний університет імені Івана Франка, 2021. Сс.8-10.
5. Шеховцов А., Полетаєва Г., Крючковський Д., Бараненко Р. Комп'ютерні технології для дизайнерів: Навч. посіб. Київ: ОЛДІ Плюс, 2024. 318 с.
6. Eggert E. Architectural Rendering with 3ds Max and V-Ray Photorealistic Visualization. Markus Kuhlo, Enrico Eggert-Focal Press publications, 2010. 224 p.

7. Seegmiller. Mastering Digital 2D and 3D Art. Les Pardew Don Seegmiller-Thomson Course Technology PTR, 2004. 350 p.

Serhii V. BRYLOV,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: s.brylov@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0003-0158-2359

Valentyna S. KUZMICHOVA,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: v.kuzmichova@kubg.edu.ua,
ORCID: 0009-0001-3496-6503

Volodymyr V. KOLESNYKOV,

National Academy of Fine Arts and Architecture,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: volodymyr.kolesnykov@naoma.edu.ua,
ORCID: 0009-0003-6720-979X

FINE ARTS AND DESIGN IN DIGITALIZATION ERA: TRENDS, CHALLENGES

Abstract. Analyzing contemporary visual arts and design within the context of the digital era, this academic article explores both how modern technologies affect the creative process and the challenges they pose to artists and designers. It raises questions about how digital transformation reflects on the aesthetic and educational aspects of art and design. Specifically, the article examines current trends in the use of digital technologies in the creative process, analyzes the challenges

arising from the digital transformation of art, and investigates the digitalization process of traditional artistic practices. Through the justification of concepts and real-life examples, the article aims to reveal the key aspects and challenges associated with the growing impact of digital technologies on art and design in the modern world. The article explores the impact of globalization and informatization on cultural exchanges and the development of art and science, particularly through expanding access to cultural resources via virtual exhibitions and information technology. It raises questions about the aesthetic and educational aspects of art and design in the digital era and examines the digitalization process of traditional artistic practices. The article focuses on global trends such as globalization and informatization, which expand access to cultural resources and facilitate cultural exchanges among people worldwide. Special attention is given to the opening of virtual museums, galleries, and libraries, which allow everyone to explore cultural heritage regardless of their place of residence, becoming extremely important during the pandemic period. The article investigates the impact of the digital era on various directions of art and design, including visual arts, art media, happenings, performance, music, cinema, and animation. The authors emphasize the importance of adapting to new conditions and preserving cultural heritage in the era of digital innovations. This article can be useful for both academic research and practical applications in the fields of art history, design, and social communications

Key words: Fine arts, design, digital art, digitalization, digital technologies, digital era, creative process.

References:

1. Bezklubenko, S. (2004). Videolohiya. Osnovy teoriiy ekran nykh mystetstv [Videology. Fundamentals of screen arts theory]. Kyiv: Alterpres [in Ukrainian].

2. Kompiuterni tekhnolohii v mystetskii osviti: metodychni rekomendatsii (2018). [Computer technologies in art education: methodological recommendations]. Gorodetsky, V. (ed.) Ivano-Frankivsk: Symfoniia forte [in Ukrainian].
3. Kravtsov, M. (2019). Istoriya animatsii. Yak narodzhuiet'sia mystetstvo. [History of animation. How art is born]. Kyiv: ArtHuss. [in Ukrainian].
4. Kryvda, N. (2021). Hlobalizatsiya kultury: perspektyvy ta vyklyky [Globalization of culture: perspectives and challenges]. Materials of the International Scientific Conference (Lviv, October 29-30, 2021). Lviv: Lviv National Ivan Franko University, 8-10 [in Ukrainian].
5. Shekhovtsov, A., Polietaieva, H., Kriuchkovskyyi, D., Baranenko, R. (2009). Kompiuterni tekhnolohii dlia dyzaineriv: Navchalnyi posibnyk [Computer technologies for designers: Educational manual]. Kyiv: OLDI Plus [in Ukrainian].
6. Enrico, E., (2010). Architectural Rendering with 3ds Max and V-Ray: Photorealistic Visualization. Focal Press publications [in English].
7. Seegmiller, D. (2005). Mastering Digital 2D and 3D Art. Les Pardew. Thomson Course Technology PTR [in English].

КУЛЬТУРОЛОГІЧНІ РОЗВІДКИ

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.242-262>

УДК 7.06;78.03

Валерія Дмитрівна ШУЛЬГІНА,
доктор мистецтвознавства, професор,
Київська муніципальна академія
музики ім. Р.М. Глієра,
Київ, Україна,
e-mail: vdshulgina@gmail.com,
ORCID: 0000-0001-6007-2901

ПРЕЗЕНТАЦІЯ ДОСЯГНЕНЬ СУЧАСНОЇ КУЛЬТУРОЛОГІЇ У ДИСКУСІ НАУКОВОЇ БІОГРАФІЇ: ДО ЮВІЛЕЮ СВІТЛАНИ ШМАН

Анотація. Мета статті полягає у простеженні наукового шляху Світлани Шман із позиції наукової біографії, висвітлення значення її діяльності у розвитку національної культурологічної думки. Мета статті – простежити науковий шлях Світлани Шман із позиції наукової біографії, висвітлення значення її діяльності у розвитку національної культурологічної думки. Для досягнення мети були застосовані біографічний, аналітичний, історичний, системний підходи. У статті пропонується новий погляд на значення наукової біографії як інструменту дослідження культурологічного ландшафту. Висвітлення біографії Світлани Шман стає основою для вивчення взаємозв'язку особистих досягнень і загальних тенденцій у культурології. Дослідження акцентує увагу на теоретико-методологічних інноваціях у сфері експертизи культурних цінностей, сучасного арт-ринку та галерейної справи. Цей аспект демонструє новий рівень інтеграції гуманітарних дисциплін у культурологію. Увага до

педагогічної діяльності Світлани Шман розкриває роль освітньої діяльності як частини формування сучасної наукової парадигми. Наукові та педагогічні досягнення Світлани Шман є внеском у дослідження культурних цінностей, збереження артефактів та розвитку інтелектуальної власності в мистецтві. Педагогічна діяльність С. Шман виявляє важливу роль викладацької практики у формуванні нового покоління науковців і практиків у галузі культурології. Вивчення наукової біографії Світлани Шман як складової частини сучасної культурології є важливим для розуміння еволюції цієї науки в Україні. Формат «дискусійної біографії» дозволяє не лише підсумувати досягнення окремого науковця, але й відкрити нові горизонти для майбутніх наукових дискусій.

Ключові слова: українська культурологія, життєпис, біографічний підхід, наукова біографія, вчений, дослідницька діяльність Світлани Шман.

Вступ. Українська культурологія інтенсивно розвивається, освоює нові методи вивчення культурних явищ. Центром уваги науковців усе частіше стає виявлення домінуючих об'єктивних та суб'єктивних чинників, які впливають на зміну духовних орієнтирів суспільства епохи постмодернізму. Можемо констатувати, що к. ХХ – поч. ХХІ ст., з одного боку, ознаменувався антропологічною кризою, з іншого – посиленням пієтету до індивідуума й пошуками його «Я», намаганням збагнути місію в бутті людства. Ці процеси активізували появу великого об'єму біографічних робіт у різних галузях гуманітарного знання. Така ситуація підтверджує думку – історію творять конкретні персони, й досліджуючи їх літопис, ми усвідомлюємо не лише специфіку творчого методу, але і закономірності певного виду діяльності.

Постановка проблеми. На сучасному етапі еволюції гуманітаристики біографічні роботи виходять на інший якісний рівень, розширюється сфера змісту: інтелектуальна, літературна, творча, художня, альтернативна та ін. біографії. Хроніки, які раніше були покликані лише вказувати на певні віхи буття особистості, нині збагачуються аналізом професійних фактів, оцінкою основних фахових здобутків, осягненням їх аксіологічного суспільного змісту. Все частіше у працях ми зустрічаємо поняття «наукова біографія». Воно пояснюється в декількох аспектах: літопис вченого; комплекс способів пізнання персони, незалежно від сфери її діяльності; характеристика напрацювань провідних дослідників різних галузей знань; документальне вивчення існування певного діяча. Даний термін ще не є широковживаним та усталеним, тому часто він вбачається синонімом до дефініції «інтелектуальна біографія». Ми інтерпретуємо поняття «наукової біографії» як життєпис суб'єкта, поданий у хронологічній послідовності та єдності з історичними й соціокультурними подіями конкретної країни, епохи, ґрунтуючись на достовірних фактах, що неодноразово піддавалися критичному розгляду. Через них розкривається трансформація поглядів індивідуума. Таким чином, наукова біографія поєднує риси традиційного літопису, який накладається на громадське тло з заглибленням у психологічну сферу об'єкту студіювання, вивчення продуктів його творчості.

Для поступу культурології особливої актуальності набувають біографічні праці, присвячені вченим. Своєю практикою вони уособили українську культуру, сприяли поступу держави в європейський цивілізаційний простір. У цьому контексті яскравою є постать Світлани Шман, кандидата культурології, декана факультету музичного мистецтва Київської муніципальної академії естрадного та

циркового мистецтва, авторки близько 50 праць, людини, яка майже 3 десятки років віддала розбудові національної гуманітаристики. Аналіз її діяльності у дискурсі наукової біографії спрямовує представлену статтю в триаспектну площину: історична та індивідуально-духовна реконструкція буття, оцінка концептуальних складових напрацювань, усвідомлення значення спадку мисткині інтелектуальною елітою країни.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Праці присвячені науковій біографії займають окреме місце в науці, що підтверджується значною кількістю статей, присвячених окремим знаковим постатям. Дослідниками висвітлюється питання феномену біографії (О. Довгополова, В. Климчук, І. Колесник, Я. Мойсієнко та ін.), життєписних робіт як соціокультурного явища (В. Боднарчук, І. Голубович, С. Іконникова та ін.), осмислення особистості в контексті інтерпретації матеріальних і духовних цінностей (О. Кривцун, Л. Микуланинець, О. Овчарук, О. Попович та ін.), можливості використання біографічного методу (Н. Дічек, В. Ковальчук, І. Колесник, Н. Шарошкіна та ін.) та підходу (Н. Белан, В. Менжулін, Л. Микуланинець, Т. Росул) та ін.

Сучасна культурологія як міждисциплінарна наука перебуває у динамічному розвитку, а її представники розширюють і поглиблюють розуміння культури в умовах глобалізації, трансформацій соціуму та інновацій. Дослідження В. Шейка важливі для розуміння того, як культурна пам'ять формує суспільну свідомість, особливо в умовах посттоталітарного суспільства [11], О. Овчарук (відома своїми дослідженнями у сфері освітньої культури [6]) та О. Яковлева сприяють побудові культурного діалогу, збереженню національної ідентичності та осмисленню місця культури у глобалізованому світі [16]. Сучасні дослідження мають важливе значення для розуміння

процесів культурної трансформації, особливо в умовах сучасних викликів, таких як глобалізація, інформаційна революція та війна [5; 12]. Наукові роботи Ю. Романенкової мають фундаментальне значення для збереження культурних цінностей. Її інноваційні підходи, актуалізація ролі музеїв і створюють потужну основу для розвитку культури в Україні [7; 8].

Вищезазначені праці підкреслюють актуальність сучасної культурології у розв'язанні сучасних викликів: від глобалізації та цифровізації до збереження культурної спадщини та формування ідентичності. Вони є вагомим внеском у розвиток науки і дають потужний інструментарій для аналізу й осмислення культурних процесів сучасності.

Особливий інтерес складає особистість С. Шман. Її наукові здобутки та викладацька практика неодноразово ставали теоретико-методологічним підґрунтям культурологічних розвідок (Н. Араї Берріос [2], Н. Ревенок [7], А. Сошнікова [10], О. Шолухі [13] та ін.). Проте, поки що відсутні публікацій, які б виявляли специфіку творчих надбань Світлани Юрїївни у вимірі наукової біографії, що і є **метою** даної розвідки.

Виклад основного матеріалу. Спираючись на нові дослідження наукової бібліографії презентується діяльність Світлани Шман, яка в цей рік відзначила свій ювілей. За плечима – чимало зробленого. Світлана Шман – дослідник теоретичних і практичних проблем експертизи культурних цінностей. Майже 19 років були присвячені мистецько-педагогічній діяльності у дитячій школі мистецтв № 8 м. Києва, які сповнені повсякденної праці, творчих здобутків її вихованців. За цей час С. Шман встигла здобути другу спеціальність – музикознавця-експерта, закінчивши (з відзнакою) 2007 р. магістратуру в Державній академії керівних кадрів культури і мистецтв як музикознавець-експерт і викладач вищого навчального закладу. З 2008-

2012 рр. вона навчалася в аспірантурі цього ж навчального закладу під науковим керівництвом доктора мистецтвознавства, професора Валерії Дмитрівни Шульгіної.

У кандидатській дисертації С. Шман «Культурологічні аспекти державної експертизи культурних цінностей в сучасній Україні» (офіційні опоненти - доктор мистецтвознавства, професор, Академік Національної академії мистецтв України, завідувач кафедри теорії та історії мистецтв Національної академії образотворчого мистецтва та архітектури, заслужений діяч культури Польщі Олександр Касянович Федорук та кандидат культурології Жанна Захарівна Денисюк) вперше охарактеризовано загальні методичні підходи до державної експертизи культурних цінностей; узагальнений та систематизований існуючий практичний досвід проведення експертних досліджень, а також розроблена модель комплексної експертизи культурних цінностей; представлена схема значущості рівнів культурних цінностей, яка узагальнює знання про культурні цінності.

Починаючи з 2006 р., С. Шман працює у структурному підрозділі Департаменту культури виконавчого органу Київської міської ради (КМДА) на посаді мистецтвознавця-контролера, здійснює функції контролю у пункті пропуску через державний кордон України в Міжнародному аеропорту «Бориспіль». Разом зі своїми колегами пані Світлана проводила ідентифікацію культурних цінностей та попередню експертизу предметів, які за своїми ознаками можуть бути віднесені до культурних цінностей.

Важко сказати, скільки цікавих і оригінальних предметів доводилось оглядати за різними напрямки мистецтва (предмети образотворчого мистецтва, релігійного культу, декоративно-ужиткового мистецтва,

побутову та наукові прилади, друковані видання, музичні інструменти, предмети філателії, нумізматики та фалеристики, тощо). Як для музикознавця-експерта, це справді була унікальна можливість побачити найкращі інструменти, створені майстрами світового рівня. Наприклад, 2009 р. був цікавий зустріччю з німецьким скрипалем Еріком Шуманом (<https://salو.li/eE77Db1>), який грає на знаменитій скрипці «Юпітер» роботи Антоніо Страдіварі 1722 р. Частим гостем в Україні був наш співвітчизник скрипаль-віртуоз Валерій Соколов (<https://salو.li/71e8718>), який грає на скрипці роботи Антоніо Страдіварі 1703 р. Цей інструмент належить до ранньої-середньої доби у роботі А. Страдіварі, який отримав назву «золотого періоду» майстра.

Період з 2006-2010 рр. став знаковим у науковій кар'єрі Світлани Шман. Саме в цей час вона зосередила свою увагу на складній та багатовимірній сфері експертизи культурних цінностей, яка вимагала не лише знання мистецтвознавчих концепцій, але й інтеграції культурологічних, юридичних та соціальних підходів. Однією з головних тем, які досліджувала Світлана Шман, була інтеграція культурологічного підходу до оцінки творів мистецтва. У своїй праці «Культурологічні засади експертного дослідження творів мистецтва» (Харків, 2009), де авторка зазначає, що «культурологія як інтегральна наука вивчає широке коло проблем, пов'язаних з матеріальною та духовною культурою. Діяльність експертів спрямована на дослідження одної структурної одиниці культурологічного простору» [15, с. 71], у якій твори мистецтва розглядаються як елементи культурного контексту. Цей підхід дозволив значно розширити межі традиційного експертного аналізу.

У статті «Структурні компоненти діяльності експерта-мистецтвознавця» [16] С. Шман звертається до

професійного портрету експерта-мистецтвознавця, окреслює основні складові компетенцій фахівця, включаючи знання історії мистецтва, розуміння технік і стилів, здатність аналізувати культурний контекст і дотримуватись етичних стандартів. Праця «Експертна діяльність: проблеми та перспективи» (Івано-Франківськ, 2008) [14] стала відповіддю на виклики, які стояли перед сферою мистецької експертизи. Були проаналізовані такі проблеми, як відсутність єдиних стандартів оцінки, поширення фальсифікацій, недоліки в правовому регулюванні. Дослідниця запропонувала конкретні шляхи вдосконалення експертної діяльності.

Праці Світлани Шман, присвячені експертному дослідженню творів мистецтва заклали основу для розвитку сучасної культурології, мистецтвознавства та експертної діяльності, а також формують теоретико-методологічну базу, необхідну для кваліфікованого аналізу культурних цінностей, що є надзвичайно актуальним у контексті збереження, ідентифікації та популяризації мистецької спадщини.

Таки чином, період роботи в аеропорті «Бориспіль» став для музикознавця-експерта Світлани Шман певним етапом, який дозволив їй поєднати свої наукові інтереси з практичним застосуванням досвіду, який став важливим доповненням до її загальної наукової діяльності.

Життєва дорога Світлани Шман часто робила круті зигзаги, Світлана проходить конкурсних відбір та стає головним спеціалістом (спочатку відділу мистецької освіти, пізніше – музейної справи та переміщення культурних цінностей) в Міністерстві культури і туризму України. Цей період був найпродуктивнішим у сенсі службової діяльності пані Світлани. Вона проводить науково-методичну роботу з підготовки матеріалів для початкових спеціалізованих мистецьких навчальних закладів (шкіл

естетичного виховання). С. Шман співпрацює у галузі організації підвищення кваліфікації педагогічних і науково-педагогічних працівників підвідомчих навчальних закладів.

Світлана Шман ініціювала низку просвітницько-культурних проєктів у співпраці з Центром неперервної культурно-мистецької освіти НАКККіМ, які завжди підтримувались почесним академіком НАМ України, головою фахово-експертної комісії з післядипломної освіти Координаційної ради з питань мистецької освіти і науки при НАМ України, професором В.Г. Чернецем. Конкретна робота в цьому напрямі велася як Міністерством культури, так і окремими музеями.

Поряд із традиційними формами роботи музейних закладів особливого значення набули і семінари підвищення кваліфікації працівників музеїв та заповідників, які проводились відповідно до Календарного плану підвищення кваліфікації керівників і спеціалістів підприємств, установ і організацій галузі культури у НАКККіМ із 2012-2019 рр., затверджені Вченою радою Академії. У 2012 р. у Полтаві, на базі Полтавського художнього музею (галереї мистецтв) ім. М. Ярошенка, був проведений такий семінар на тему «Реалії та перспективи оновлення діяльності музеїв у нових соціокультурних умовах» (<https://salo.li/0cfC25E>). Подібні заходи відбулись у 2013 р. Донецькому обласному художньому музеї за темою «Роль музеїв у світі, що змінюється» (вересень), Харківському обласному історичному музеї за темою «Роль музеїв у культурному просторі України: стан, проблеми, перспективи» (жовтень). У 2014 р. Національний заповідник «Давній Галич» запросив до себе та запропонував тему спілкування «Актуальні питання збереження, використання та популяризації музейних колекцій в історико-культурних комплексах» (квітень) (<https://salo.li/e181a37>).

Усі вищезазначені проєкти стали важливими подіями для їх учасників, надавши можливість розширити знання, налагодити професійні зв'язки та знайти нові джерела натхнення. Такий формат заходів зміцнював зв'язок між теорією та практикою, роблячи мистецтво доступнішим і наближенішим до всіх зацікавлених.

У відділі з питань переміщення культурних цінностей через державний кордон України Міністерства культури і туризму України С. Шман продовжувала впроваджувати та досліджувати питання державної експертизи культурних цінностей. В умовах глобалізації, зростання ринку антикваріату і мистецтва, а також загроз незаконного переміщення артефактів, державна експертиза культурних цінностей стає ключовою ланкою у збереженні та захисті культурної спадщини. Продовжуючи практику проведення просвітницько-культурних проєктів у співпраці з Центром неперервної культурно-мистецької освіти НАКККіМ, С. Шман запропонувала проведення семінарів-практик для експертів культурних цінностей.

У травні 2018 р. на базі Національного Києво-Печерського історико-культурного заповідника був проведений семінар-практикум «Актуальні питання організації та проведення державної експертизи культурних цінностей (предметів декоративно-ужиткового мистецтва)» (<https://salo.li/CdAC975>). Співорганізаторами заходу виступили Міністерство культури України, Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, Національний музей мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків і Національний музей українського народного декоративного мистецтва. Захід став важливою подією у науковому та експертному середовищі, 38 закладів взяли участь та біля 80 учасників, 27 доповідей було проголошено. Отримані учасниками семінару досвід і дискусійний обмін думками став вагомим поштовхом для

розширення кола наукових напрацювань у дослідження культурних цінностей [1].

Подібні заходи відбувались у Вінниці, 2016 р. (на базі Вінницького обласного художнього музею) та 2 семінари-практикуми у 2017 р. Києві (перший – на базі Національного музею мистецтв імені Богдана та Варвари Ханенків та Національного художнього музею України за темою «Експертиза творів образотворчого мистецтва», другий – на базі Державного політехнічного музею при Національному технічному університеті України «Київський політехнічний інститут» за темою «Експертиза культурних цінностей (предметів нумізматики, фалеристики холодної та вогнепальної зброї)».

Головною метою цих заходів було підвищення професійного рівня фахівців у сфері збереження, оцінки та захисту культурної спадщини. Основні завдання таких семінарів включали забезпечення експертів сучасними знаннями та методиками оцінки й ідентифікації культурних цінностей, обмін досвідом із кращими практиками, ознайомлення з новими інструментами та технологіями, а також допомогти експертам краще орієнтуватися в правових аспектах захисту культурної спадщини та ознайомитися зі змінами в законодавстві.

Значну увагу С. Шман надає педагогічній діяльності, починаючи з 2013 р., за сумісництвом викладала на кафедрі мистецтвознавчої експертизи в Національній академії керівних кадрів культури і мистецтв, розробила нові лекційні курси та навчальні програми для студентів і слухачів Центру неперервної культурно-мистецької освіти, що були створені на основі спільного навчально-методичного посібника, написаного у співавторстві з українським мистецтвознавцем, культурологом, доктором філософських наук, професором В. Бітаєвим під назвою «Методичні засади експертного дослідження культурних

цінностей» [3]. Цей посібник став основою для формування сучасного навчального контенту, що враховує актуальні тенденції та методологічні аспекти експертного аналізу культурних цінностей.

З 2020 р. С. Шман працювала в Національному музеї історії України у Другій світовій війні. Сфера її наукових зацікавлень – теоретико-методологічні основи дослідження культурних цінностей на паперовій основі.

З початком війни 2022 р. перед українськими музейниками, зокрема С. Шман, постало складне і термінове завдання: в умовах загрози зберегти колекції музею. Саме під час таких криз науковці розуміють свою особливу відповідальність – зберегти реалії сьогодення для майбутніх поколінь, створити базу для розуміння та переосмислення подій, які формують сучасну Україну.

У травні 2022 р. відбулось відкриття виставки «Україна – розп'яття» у Музеї історії України у Другій світовій війні, присвяченої подіям російсько-української війни. Це не лише масштабний культурний проєкт, але й особливий знак часу, що відображає сучасні події через призму історії.

Крім цього, Світлана збирає матеріали про загиблих учасників війни. Збереження пам'яті про загиблих захисників – це не лише частина музейної роботи, а й суспільна місія, що має важливе значення для сучасного і майбутнього поколінь. Історії поліцейського Юрія Чабаха (фонди НМІДСВ.МК КН 284353-284362/1-2) та громадянина Канади Григорія Цехмістренка (фонди НМІДСВ.МК ТФ 8101-8121), зібрані для музею, стали емоційними ядрами кількох виставкових проєктів, присвячених сучасній війні та самопожертві українців. Їхні життя стали символами боротьби і патріотизму, а використані матеріали дали можливість наочно показати не лише ціну, яку платить Україна, але й силу, яку вона має.

Завдяки використанню матеріалів про Юрія Чабаха і Григорія Цехмістренка музей створив проекти, що набувають значення для суспільства загалом.

У 2023 р. Світлана Шман повертається до викладацької роботи в Київську муніципальну академію естрадного та циркового мистецтв, продовжує свою наукову діяльність, яка в останнє десятиліття стала особливо інтенсивною і продуктивною. Світлана Юріївна активно працює як викладач гуманітарних дисциплін. Її професійна діяльність охоплює навчальні дисципліни: «Інтелектуальні власність у мистецтві», «Інформаційні технології в мистецтві та освіті», «Паблішинг та дистрибуція об'єктів авторського» для студентів старших курсів. Викладацька робота Світлани Шман є невід'ємною частиною та продовженням її наукових інтересів.

Окрім викладацької роботи в Київській муніципальній академії естрадного та циркового мистецтв, Світлана Юріївна активно займається організацією культурно-освітніх заходів. Її діяльність охоплює проведення семінарів та майстер-класів за участі провідних українських митців. Запрошені гості: Лариса Трояновська, заслужена артистка України, провідна актриса Київського академічного драматичного театру на Подолі; Наталія Бучинська, співачка та режисерка, народна артистка України; Світлана Тарабарова, співачка, композиторка, авторка пісень та музична продюсерка [4]; Михайло Швед, кандидат мистецтвознавства, в.о. генерального директора Національної філармонії України, заслужений діяч мистецтв України [4]; Євген Хмара, український композитор, піаніст-віртуоз; Ганна Юферова, кандидат мистецтвознавства, доцент кафедри гуманітарних та музично-інноваційних дисциплін Київської муніципальної академії музики ім. Р.М. Глієра [4]; Ольга Овчарук, доктор культурології, професор кафедри креативних культурних

індустрій НАКККіМ [4] та Олена Кореняк, кандидат мистецтвознавства, завідувач відділу українських народних музичних інструментів Музею театрального, музичного та кіномистецтва України [4л] – ділилися унікальним досвідом, розкриваючи тонкощі своєї майстерності.

Висновки. У статті пропонується новий погляд на значення наукової біографії як інструменту дослідження культурологічного ландшафту, особливо у контексті досягнень конкретних науковців. Висвітлення біографії Світлани Шман стає основою для вивчення взаємозв'язку особистих досягнень і загальних тенденцій у культурології. Дослідження акцентує увагу на теоретико-методологічних інноваціях у сфері експертизи культурних цінностей, сучасного арт-ринку та галерейної справи. Цей аспект демонструє новий рівень інтеграції гуманітарних дисциплін у культурологію. Увага до педагогічної діяльності Світлани Шман розкриває роль освітньої діяльності як частини формування сучасної наукової парадигми.

Наукові та педагогічні досягнення Світлани Шман є внеском у дослідження культурних цінностей, збереження артефактів та розвитку інтелектуальної власності в мистецтві. Педагогічна діяльність С. Шман виявляє важливу роль викладацької праці у формуванні нового покоління науковців і практиків у галузі культурології. Вивчення наукової біографії Світлани Шман як складової частини сучасної культурології є важливим для розуміння еволюції цієї науки в Україні. Формат «дискусійної біографії» дозволяє не лише підсумувати досягнення окремого науковця, але й відкрити нові горизонти для майбутніх наукових дискусій.

Valeriya D. SHULGINA,

DSc in Arts, Professor,

R. Glier Kyiv municipal academy of music,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: vdshulgina@gmail.com,

ORCID: 0000-0001-6007-2901

**PRESENTATION OF THE ACHIEVEMENTS OF
MODERN CULTURAL STUDIES IN THE DISCUSSION
OF SCIENTIFIC BIOGRAPHY: TO THE
ANNIVERSARY OF SVITLANA SHMAN**

Abstract. The purpose of the article is to trace the scientific path of Svitlana Shman from the position of scientific biography, highlighting the significance of her activities in the development of national cultural thought. The purpose of the article is to trace the scientific path of Svitlana Shman from the position of scientific biography, highlighting the significance of her activities in the development of national cultural thought. To achieve the goal, biographical, analytical, historical, and systemic approaches were used. The article offers a new view on the significance of scientific biography as a tool for studying the cultural landscape. Highlighting the biography of Svitlana Shman becomes the basis for studying the relationship between personal achievements and general trends in cultural studies. The study focuses on theoretical and methodological innovations in the field of examination of cultural values, the modern art market, and gallery business. This aspect demonstrates a new level of integration of humanitarian disciplines into cultural studies. Attention to the pedagogical activities of Svitlana Shman reveals the role of educational activities as part of the formation of a modern scientific paradigm. The scientific and pedagogical achievements of Svitlana Shman are a contribution to the study of cultural values,

the preservation of artifacts and the development of intellectual property in art. The pedagogical activity of S. Shman reveals the important role of teaching work in the formation of a new generation of scientists and practitioners in the field of cultural studies. The study of the scientific biography of Svitlana Shman as an integral part of modern cultural studies is important for understanding the evolution of this science in Ukraine. The format of a “discussive biography” allows not only to summarize the achievements of an individual scientist, but also to open new horizons for future scientific discussions.

Key words: Ukrainian cultural studies, biography, biographical approach, scientific biography, scientist, research activities of Svitlana Shman.

Список використаної літератури:

1. Актуальні питання організації та проведення державної експертизи культурних цінностей (предметів декоративно-ужиткового мистецтва. Матер. семінару-практикуму (21-25 травня 2018 р.): наук.-метод. зб. Київ: Національний Києво-Печерський історико-культурний заповідник, Фенікс, 2018. 112 с.
2. Арая Берріос (Івановська) Н. Проект «Мистецький Арсенал» у часопросторі культури України початку ХХІ століття.: дис... канд. мистецтвознавства 26.00.01 «Теорія та історія культури». НАКККіМ. Київ, 2017. 200 с.
3. Бітаєв В., Шульгіна В., Шман С. Методичні засади експертного дослідження культурних цінностей: навч.-метод. посіб. Київ: НАКККіМ, 2010. 128 с.
4. Київська муніципальна академія естрадного та циркового мистецтв. Офіційний сайт. URL: <https://kmaesm.edu.ua/>
5. Копієвська О. Культурні практики в дискурсі CULTURAL STUDIES. Вісник Національної академії керівних кадрів культури і мистецтв. 2019. № 2. Сс. 49-539.

6. Овчарук О. Культурологічні концепції як форми наукового пізнання культури та людини. Міжнародний вісник: Культурологія. Філологія. Музикознавство. 2015. Вип. 1. Сс. 40-45.
7. Ревенок Н. Мистецтвознавча експертиза українського фарфору-фаянсу ХІХ – початку ХХ століття в контексті розвитку художньої культури: дис... канд. мистецтвознавства. 26.00.01 «Теорія та історія культури». НАКККіМ. Київ, 2018. 285 с.
8. Романенкова Ю. Перли-парагони в західноєвропейському ювелірному мистецтві ХVІ-ХІХ ст. Вісник КНУКіМ. Серія «Мистецтвознавство». Київ, 2022 (47). Сс. 15-20.
9. Романенкова Ю. Сучасний український екслібрис у вітчизняній гуманітаристиці: до питання стану дослідженості феномену. АРТ-платформа. 2022 № 6 (2). Сс. 130-149.
10. Сошніков А. Теоретичні і практичні аспекти експертизи культурних цінностей. Діалог мистецько-педагогічних поколінь України середини ХХ - першої чверті ХХІ століть. На пошану Валерії Дмитрівні Шульгіній: кол. Монографія. Київ: Деоніс плюс, 2024. Сс. 129-133.
11. Шейко В. Культура України в глобалізаційно-цивілізаційному вимірі (історико-методологічні аспекти): монографія. Нац. акад. мистецтв України, Ін-т культурології. Київ : Ін-т культурології НАМ України, 2011. 624 с.
12. Шейко В. Еволюція культурології в цивілізаційно-глобалізаційному дискурсі реконструкції історії. Міжнар. наук. конф. «Культурологія та соціальні комунікації: інноваційні стратегії розвитку» присвячена 95-річчю Харківської державної академії культури. м. Харків, 21-22 листопада 2024. Ч. 1. Сс. 3-4.

13. Шолуха О. Миргородська школа мистецької кераміки в художній культурі України кінця ХІХ – першої третини ХХ століття: дис... канд. мистецтвознавства. 26.00.01. «Теорія та історія культури». Національній музичній академії України імені П. І. Чайковського. Київ, 2020. 201 с.
14. Шман С. Експертна діяльність: проблеми та перспективи. Вісник Прикарпатського університету. Мистецтвознавство. Івано-Франківськ: ВДВ ЦІТ, 2008. Вип. ХІІ-ХІІІ. Сс. 265-268.
15. Шман С. Культурологічні засади експертного дослідження творів мистецтва. Традиції та новації у вищій архітектурно-художній освіті. 2009. Вип. 5. Сс. 67-71.
16. Шман С. Структурні компоненти діяльності експерта-мистецтвознавця. Аркадія. Культурологічний та мистецтвознавчий журнал. 2009. Вип. 1 (23). Сс. 50-53.
17. Яковлев О. Синергія культурних ідентичностей регіонів України. Музичне мистецтво і культура. 2014 (20). Сс. 376-384.

References:

1. Aktualni pytannia orhanizatsii ta provedennia derzhavnoi ekspertyzy kulturnykh tsinnostei (predmetiv dekoratyvno-uzhytkovoho mystetstva (2018) [Current issues of organizing and conducting a state examination of cultural values (objects of decorative and applied art)]. Mater. seminaru-praktykumu (21-25 travnia 2018 r.): nauk.-metod. zb. Kyiv: Natsionalnyi Kyievo-Pecherskyi istoryko-kulturnyi zapovidnyk, Feniks [in Ukrainian].
2. Araia Berrios (Ivanovska), N. (2017). Proekt “Mystetskyi Arsenal” u chasoprostori kultury Ukrainy pochatku ХХІ stolittia [The “Art Arsenal” project in the time-space of Ukrainian culture at the beginning of the 21st century]: dys...

kand. mystetstvoznavstva. 26.00.01 “Teoriia ta istoriia kultury”. NAKKKiM. Kyiv [in Ukrainian].

3. Bitaiiev, V., Shulhina, V., Shman, S. (2010). *Metodychni zasady ekspertnoho doslidzhennia kulturnykh tsinnosti* [Methodological principles of expert research of cultural values]: navch.-metod. posib. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].

4. Kyivska munitsypalna akademiia estradnoho ta tsyrkovoho mystetstv [Kyiv municipal performing and circus art]. Available at: <https://kmaecm.edu.ua/> [in Ukrainian].

5. Kопiiievskа, O. (2019). *Kulturni praktyky v dyskursi CULTURAL STUDIES* [Cultural practices in discourse CULTURAL STUDIES]. *Visnyk Natsionalnoi akademii kerivnykh kadriv kultury i mystetstv*. 2, 49-539 [in Ukrainian].

6. Ovcharuk, O. (2015). *Kulturolohichni kontseptsii yak formy naukovoho piznannia kultury ta liudyny* [Cultural concepts as a form of scientific knowledge of culture and man]. *Mizhnarodnyi visnyk: Kulturolohiia. Filolohiia. Muzykoznavstvo*. 1, 40-45 [in Ukrainian].

7. Revenok, N. (2018). *Mystetstvoznavcha ekspertyza ukrainskoho farforu-faiansu XX – pochatku XXI stolittia v konteksti rozvytku khudozhnoi kultury* [Art expert examination of Ukrainian porcelain-faience of the 19th and early 20th centuries in the context of the development of artistic culture]. *Dys... kand. mystetstvoznavstva. 26.00.01 “Teoriia ta istoriia kultury”*. NAKKKiM. Kyiv [in Ukrainian].

8. Romanenkova, Yu. (2022). *Perly-parahony v zakhidnoievropeiskomu yuvelirnomu mystetstvi XVI-XIX st.* [Paragon pearls in Western European jewelry of the XVI-XIX centuries]. *Visnyk KNUKiM. Seriia “Mystetstvoznavstvo”*. (47), 15-20 [in Ukrainian].

9. Romanenkova, Yu. (2022). *Suchasnyi Ukrainskyi ekslibrys u vitchyznianiі humanitarystytsi: do pytannia stanu doslidzhenosti fenomenu* [Modern Ukrainian ex-libris in domestic humanitarianism: to the question of the state of

research of the phenomenon]. ART-platFORMA. 6 (2), 130-149 [in Ukrainian].

10. Soshnikov, A. (2024). Teoretychni i praktychni aspekty ekspertyzy kulturnykh tsinnosti. Dialoh mystetsko-pedahohichnykh pokolin Ukrainy seredyny XX - pershoi chverti XXI stolit. Na poshanu Valerii Dmytrivni Shulhinii [Theoretical and practical aspects of examination of cultural values. Dialogue of artistic and pedagogical generations of Ukraine in the middle of the 20th – the first quarter of the 21st centuries. In honor of Valeria Dmitrivna Shulginii]: kol. monohrafiia. Kyiv: Dieonis plius, 129-133 [in Ukrainian].

11. Sheiko, V. (2011). Kultura Ukrainy v hlobalizatsiino-tsyvilizatsiinomu vymiri (istoryko-metodolohichni aspekty) [Culture of Ukraine in the globalization and civilization dimension (historical and methodological aspects)]: monohrafiia. Nats. akad. mystetstv Ukrainy, In-t kulturolohii. Kyiv : In-t kulturolohii NAM Ukrainy [in Ukrainian].

12. Sheiko, V. (2024). Evoliutsiia kulturolohii v tsyvilizatsiino-hlobalizatsiinomu dyskursi rekonstruktsii istorii [The evolution of cultural studies in the civilizational-globalization discourse of historical reconstruction]. Mizhnar. nauk. konf. “Kulturolohii ta sotsialni komunikatsii: innovatsiini stratehii rozvytku” prysviachena 95-richchiu Kharkivskoi derzhavnoi akademii kultury. m. Kharkiv, 21-22 lystopada 2024, 1, 3-4 [in Ukrainian].

13. Sholukha, O. (2020). Myrhorodska shkola mystetsko keramiky v khudozhnii kulturi Ukrainy kintsia XIX – pershoi tretyny XX stolittia [Myrhorod School of Artistic Ceramics in the Artistic Culture of Ukraine of the Late 19th – First Third of the 20th Century]: dys... kand. mystetstvoznavstva. 26.00.01. “Teoriia ta istoriia kultury”. Natsionalnii muzychnii akademii Ukrainy imeni P. I. Chaikovskoho. Kyiv [in Ukrainian].

14. Shman, S. (2008). Ekspertna diialnist: problemy ta perspektyvy [Expert activity: problems and prospects]. Visnyk

- Prykarpatskoho universytetu. Mystetstvoznavstvo. Ivano-Frankivsk: VDV TsIT, XII-XIII, 265-268 [in Ukrainian].
15. Shman, S. (2009). Kulturolohichni zasady ekspertnoho doslidzhennia tvoriv mystetstva [Culturological principles of expert research of works of art]. *Tradytsii ta novatsii u vyshchii arkhitekturno-khudozhnii osviti*. 5, 67-71 [in Ukrainian].
16. Shman, S. (2009). Strukturni komponenty diialnosti eksperta-mystetstvaznavtsia [Structural components of the activities of an art expert]. *Arkadiia. Kulturolohichniyi ta mystetstvoznavchyi zhurnal*. 1 (23), 50-53 [in Ukrainian].
17. Yakovlev, O. (2014). Synerhiia kulturnykh identychnosti rehioniv Ukrainy [Synergy of cultural identities of regions of Ukraine]. *Muzychne mystetstvo i kultura*. (20), 376-384 [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.263-286>
УДК 791.63.(477):791.037.7(450.)

Galyna P. POGREBNIAK,
DSc in Arts, Professor,
National Academy of
Management of Culture and Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: galina.pogrebniak@gmail.com,
ORCID: 0000-0002-8846-4939

THE CULTURE OF THE AUTHOR'S IMAGE IN MODERN CINEMA TEXTS

Abstract. The article substantiates the culture of the author's image in the screen arts, defines cultural approaches to the study of the figure of the director-author in modern author's and mainstream film texts. The researcher uses analytical and systematic methods in their unity, which makes it possible to study the cultural aspect of the problem. Historical and complex approaches to the study of the author's cinematography and the image of the author in the screen arts are applied. In the development of the topic, a cultural approach was used to interpret the peculiarities of the presentation of the culture of the author's image on the screen plane. The research used an interdisciplinary approach, the basis of which was general scientific theoretical methods: induction, deduction, complex cultural analysis, synthesis.

The scientific novelty of the research is the study of the culture of the author's image (represented in the worldview directorial models of European countries and the USA) as a social value, which is aimed at the general public, as well as at the individual personal perception of the recipient. The culture of the author's image can be traced through the interrelationship

of screen arts and literature, as well as visual arts. The culture of the author's image is considered, in particular, on the example of the work of such Hollywood directors as V. Allen, T. Burton, F.F. Coppola, A. Hitchcock, M. Scorsese, M. Forman, D. Lynch, S. Spielberg, K. Tarantino, who made a significant creative contribution to the film culture of the USA, producing author's film texts. The article highlights and correlates the common and distinctive features of the director-author as a real person with the features of the created image of the screen author. The article substantiates the collective nature of authorship in screen arts. It is proven that modern filmmaking involves new cultural approaches to identifying the author's image on the screen and is revealed at the script level. It is emphasized that in the analysis of the author's image in the screen arts, it is necessary to take into account the creation of an artistic image in the individual creativity of the members of the film crew (cameraman, artist, composer, sound engineer). The researcher analyzes the essence of cultural representation of the author's image through the cameo. The researcher observes that the author-director tries to communicate with the viewer, strives to update the screen language and in this way represents his own unique individuality. It turns out that the image of the author in screen art is expressed through: presentation to the viewer of his own production palette; a score of visual arts typical for the director; the author's idea, which originates in the worldview of the artist.

Key words: screen arts, film culture of the USA, director-author, author's cinematography, Hollywood film text, blockbuster, national culture, multicultural narratives, cultural research, television.

Introduction. It is known that cinema as a synthetic form of art “adapts, interprets and represents in a figurative and symbolic form the general foundations of culture, which determine the way a person understands and experiences the

world” [19, 100-101]. Cinematography is closely related to literature and has inherited from theater, music, and visual arts the subjectivity of the author's view of the picture of the world and a wide palette of expressive means of reproducing the image of the world.

Reflections on the work of the author-director L. Osyka (one of the bright representatives of the Ukrainian model of auteur cinema) are interesting. In particular, in the film text “Stone Cross” there is quite a tangible allusion, as M. Shevchuk believes, to the works of Pieter Bruegel the Elder, namely to his canvas “The Parable of the Blind”. The author's idea of this film text probably goes back to the Gospel parable about the Pharisees. In the article “History and culture of different times in the film «Stone Cross»” the researcher points out that the scene of the protagonist's farewell to the village community “almost verbatim reproduces the composition of P. Bruegel's painting and is instantly recognizable.” The culturologist is convinced that everything, both in the film text and in the picture, is full of pacification and peace. However, the author concludes that this is “a deliberate sharp contrast offered by the painter and director both to the restless procession of blind travelers and to the memorial service for fellow villagers who leave their native land forever” [15, p. 43]. According to the culturologist, there are clear hints of the manner of P. Bruegel in the indicated film text in “the way of depicting a crowd of peasants, although the film camera of Valery Kvas is subjective and expresses the view of the community, which escorts the heroes of the film to distant worlds” [15, p. 43].

Problem statement. The author's image imposes a personal imprint on each of the traditional arts. Each type of art retains its specific properties, turns into an element of a new integral screen artistic synthesis, but somewhat loses its independence and acquires new qualities in a single screen alloy. In the context of thinking about the author's image in the screen

arts, the fact that the director as an author-narrator can highlight a certain problem in the film text and communicate with the viewer from the first person seems interesting. For example, Hollywood directors W. Allen, T. Burton, F. F. Coppola, M. Forman, A. Hitchcock, D. Lynch, M. Scorsese, S. Spielberg, K. Tarantino reveal the image of the author in their film texts. In each frame of the author's works, these directors create their own special screen language and bring the content of the film text into line with both themselves and the film culture of the United States in general.

Sometimes the director can tell the story in voiceover text “from the author”. Even involving an actor in reading the author's text (as, for example, in the blockbuster “Apocalypse Today” by F.F. Coppola) is a presentation of the author's assessment of events and helps the viewer to discover the true meaning of what is happening on the screen and to predict the audience's reaction. The power of the author's individuality in the film text can be expressed through the representation to the viewer of his own production palette, as well as with the help of a screen score characteristic of the producer. The individuality of the artist manifests itself with particular force in the author's idea, which has its origins in the foundations of the artist's worldview.

Analysis of recent research and publications. The author's image has been widely studied and analyzed in literary, art, and cultural studies. In the fundamental study “What is cinema?” A. Bazin pointed out the need for a creative union of cinema with related arts and literature for a more complete identification and development of the film's internal potential [1]. Of particular interest in the context of our problem is the fact that both literature and screen arts (as well as art in general) can turn to any life phenomenon and make it the subject of their research. At the same time, the film text is able to record any outwardly revealed signs, signs of life, as well as in an

indirect way to reproduce not only a living object in all manifestations of its activity, but also the intellectual-sensual sphere (flow of thoughts, change of emotions), – writes V. Horpenko in the article “Subject and material of directing audiovisual arts” [7, p. 96]. In addition, the connection between literature and screen arts lies, according to V. Kondrashov, “in the plane of creation of the author's image by both types of art” [9, p.19]. In the article “Cinema as a specific system of artistic means in a literary text” the scientist points out that the similarity between verbal and “screen images lies in the method of influencing the reader. This happens through the creation of visual, visual images capable of generating artistic meanings” [9, p.19].

In the screen arts, the problem of the author, his image in the theoretical justification appears only in the mid-1950s. S. Trimbach writes that at this time comes “the romantic legend of the author, the personalistic understanding of artistic creativity as the author's personal self-expression” [17, p.150]. G. Cherkov believes that in the middle of the 20th century, a powerful stream of such cinema rapidly poured into the screen culture, whose representatives developed a subjectivist line in their work. Directors-authors, as subjects of creativity, showed “active fascination with the “eye” of the camera, which can be active, can personify the hero's point of view (be subjective), can express several points of view or be neutral contemplative, etc.” [4, p.47]. According to O. Filatova, the actualization of interest in the category of the author and his multicultural narratives in the middle of the 20th century “is caused by intro- and extra-factors. In particular, the maximum heterogeneity of socio-cultural phenomena, the rethinking of the tragic past and the search for a new worldview coordinate system” [6, p.119]. Ingmar Bergman also analyzes the image of the author in the screen arts. The director and theoretician in the book “Laterna Magica” emphasizes the fact that when the narrator presents the

author's attitude to screen events and characters, he expresses the image of the author with the help of the image of the host behind the scenes. The author-director entrusts this important and responsible mission (reading the author's text) to the actor, whose voice data and manner of performance not only impress the artist, but also become effective and, at the same time, subtle tools in establishing a dialogue with the audience [2]. Oleksiy Sakhaltuev in the article "Cameo, or the miniaturization of the image" addresses the issue of the appearance of the author himself in the frame. The researcher points out that the director-author uses the plastic advantages of screen culture and has the opportunity to visualize his own image with the help of a cameo. The author-director uses a cameo as an auxiliary element, which carries a large semantic load and can be a conceptual element of the author's idea [13, p.107].

There are many examples of the appearance of a cinematographic author in the frame in the history of cinematography. However, A. Hitchcock, one of the brightest representatives of the US film culture, laid the undeniable and original beginning of such a tradition. A. Sakhaltuyev is convinced that in the creation of unique Hollywood film texts, it was A. Hitchcock who became "the first director in the world who made a real show out of his habit of necessarily appearing in each of his films" [13, p.112]. For the first time, the prominent cinematographic author appeared in his own cinetext-thriller "Resident" back in 1926, and later "tried in this field, it seems, everything - from banal phenomena in the crowd to completely exotic details such as a silhouette on a door or a photo in a newspaper" [13, p.112]. A. Sakhaltuev proves that nowadays the cameo of the director-author in the film is a common fact, because after A. Hitchcock, cinematographers cannot deny themselves the pleasure of appearing in their own film. This essentially becomes a cinematic analogue of the artist's signature seal [13, p.112]. Such is the appearance of O. Dovzhenko in the

role of a stoker in the film text “The Diplomat's Bag”; L. Buñuel in the tiny role of a man with a blade in the film script “Andalusian Dog”, Zh.-L. Godard in many of his film texts. It seems to us that the most vivid is the role of the director played by the artist, whose name is on the so-called “black lists” in the film text “The Name of Carmen”.

The purpose of the article there is a substantiation of the specific culture of the author's image in cinematography, an outline of cultural approaches to the study of the multifaceted figure of the director-author in the screen space.

Presentation of the main research material. The author-director as the head of the complex production of the film text resorts to the services of co-authors (cinematographer, artist, composer, sound engineer and their numerous assistants). In auteur and even mainstream cinematography, he presents on the screen, in fact, collective authorship, but in his national identity. The director-author as a subject of creativity not only unites representatives of various film professions in the work on the film text, but also “locks in” the energy and creative possibilities of numerous screen specialists. He is responsible for the quality of the final product – the film text, its success or failure for the viewer. In the process of filmmaking, the originality of the director-author seems to attract talented associates, although (surprisingly) it does not always guarantee a creative victory. It is indicative that the director-author as a unique creative personality does not always seek to identify his own person with the main or secondary images of the heroes. Sometimes authors-creators deliberately appear in the frame in a small episodic role – the so-called cameo, which in translation from the English language should be interpreted as miniature or episodic.

Pursuing the goal of being recognized by the audience, and not just giving fame to the actors, the authors-directors deliberately present their own self in the frame. However, it should be noted that “in this way, the author switches to a

conversation with “himself”, in the process of which role-playing situations of “remembering” human efforts to realize themselves, to find that specific meaning in history, in culture, in life, thanks to which it is possible to take place or not to happen in history, in culture” [3, p. 166], believes Yu. Bogutskyi, one of the founders of the Kharkiv school of cultural studies.

We can say that a film (film text) is a kind of model that goes through the imaginary stage of conception and finds its verbal embodiment in a film script. Further, this cultural and artistic model appears as a materially realized specific cinematographic system. It is important that this system reflects or reproduces the object of cultural research and is able to replace it so that the study of the model gives new information about the cultural object under study. I. Zubavina points out that “the subject of modeling is a unique creative personality – an artist who expresses his attitude to the world in an artistic form” [22, p. 135]. The director-author takes into account the fact of the existence of numerous models of a certain object that is being modeled, singles out the features of the object that are interesting to him, sets his goal of modeling and creates his own cinematic model with the help of a specific screen language.

The screen model simultaneously reflects subjective and general, as well as imaginatively highlighted aspects of the phenomenon in all its various and complex properties. The problem of the peculiarities of modeling reality in cinematography, as well as in literature, is closely related to the figure of the author, which, in fact, is a universal category, “since there is not a single element in the work that does not pass through the prism of the author's consciousness” [9, p.168].

It should be noted that in the numerous works of domestic and foreign researchers of auteur cinema in the interpretation of the categories “author” and “author's cinematography”, the problem of the image of the film author

and related questions about the author's position, a significant range of scientific considerations is revealed. V. Skurativskiy calls auteur cinema such an obvious and at the same time semantically blurred category of world cinematographic development. In the monograph "Screen arts in the socio-cultural processes of the 20th century: genesis, structure, function", the researcher considers the author's cinematography to be a model that is "marked by negative rather than objective aesthetic characteristics" [16, p.147].

Usually, the director as the author-narrator highlights a certain problem and communicates with the viewer from the first person. Such an author-narrator is, for example, Federico Fellini. In the production of the author's multicultural narratives, the director frame by frame creates his own special cinematographic language, aligns the content of the film text with the author's self. Sometimes the author-narrator presents a multi-faceted plastic equivalent of his own spiritual searches (as in the cinematography of Ingmar Bergman), which become wandering comedians, clowns, illusionists, acquiring the status of the alter ego of the artist himself and frankly opposing himself to the world that is hostile to them [11]. In addition, the author-director can tell the story in voiceover text "from the author". It presents the author's assessment of events and helps the viewer discover the true meaning of what is happening on the screen. As the author-narrator of his films ("Love is Colder than Death", "Whitey", "A Trip to Niklashausen", "The Salesman of the Four Seasons", "Fear Eats the Soul", "Effie Brist Fontane", "Fist of Freedom", "The Marriage of Maria Braun") is performed by Rainer Verneo Fassbinder. Martin Scorsese in the documentary project "The History of American Cinema by Martin Scorsese" analyzes directorial tools, examines and explains the transformation of westerns, blockbusters, musicals, adventure films in the film culture of the United States. Martin Scorsese's voice is the dispatcher in "Raising the Dead," while Quentin

Tarantino's voice will be heard from the answering machine in "Jackie Brown." It is interesting that in the film text "The Ugly Eight" K. Tarantino does not identify himself in the credits and does not assign himself the role of a character, but convincingly reproduces the image of the author-narrator. In the film "Prayer for Hetman Mazepa", Yuriy Illenko experiments with the screen form and manages to reach the heights of self-expression. The director succeeds in this thanks to his author's commentary, which sounds off-screen. In this way, the director simultaneously interprets the historical context of the events of the film and presents the "process of national self-discovery" [21, p.103] and comments on the very history of the creation of the film text from the point of view of the production process.

It is important to return to the issue of the appearance of the author himself in the frame. The author-director uses the plastic advantages of the culture of screen arts and visualizes his own image with the help of cameos. The author-narrator uses the cameo as an auxiliary element that can carry a significant semantic load, be a conceptual element of the author's idea [13, p.107]. There are many examples of the appearance of a cinematographic author in the frame in the history of cinematography. It is interesting that Alfred Hitchcock – the founder of the cameo culture represented on the screen in his thirty-seven years! as many as thirty-nine movie texts! cameo He appeared in some film texts even in several different author's images.

A. Hitchcock reflected on his own appearance in the frame and indicated that at first it was due to certain technical reasons (for example, the need to fill the frame), then "it turned into a kind of superstition, in the end into a gag" [8], and later it became his signature style. The author-director said that with each new work, such gags began to cause a lot of trouble, and therefore he had to appear "on the screen in the first 5 minutes

to let people watch the film in peace” and not try to find him in the crowd of extras. The director pursued another goal. He worked in front of the camera and wanted to know “how the other half of the cinematographic team lives, how it works” in his creative group [8]. In the article “The English Heritage of Alfred Hitchcock”, A. Sakhaltuyev writes that even in the not very high-quality film “The Rich and Strange”, the director did not hesitate to give an objective assessment of his own production. It is in this film text that he “appears in his biggest cameo and ends the film with the words: 'No, I don't think this will make a movie.' The director turns out to be absolutely right” [12, p.126].

The cameo of the American director Tim Burton is interesting. He admitted that he does not enjoy seeing himself on the screen, but is forced to appear in “Batman”, “Miss Peregrine's Home for Peculiar Children” as a strange man in the attraction. The director-author explained his cameo by certain production circumstances [12, p.127]. Another American director-author FF Coppola presents his cameo in the blockbuster *Apocalypse Today*. He appears in the role of a representative of television, fiercely gesturing to the main character (so that he does not look at the camera). Viewers can see his cameo in the famous episode of Ben Willard's landing with American troops on the coast. Martin Scorsese, begins to include his cameo in the film text as an interviewer in *Who's Knocking at My Door*. With this, he begins the tradition of including cameos in his film works: this is the role of a killer in “*Mean Streets*”, posing openly in the opening credits next to the performer of the role of Charlie – Harvey Keitel; a nervous passenger in “*Taxi Driver*” (where the director shows extraordinary acting skills). The reflection of the author-director in the mirror of the dressing room can also be seen in the film “*Raging Bull*”. In “*King of Comedy*” M. Scorsese will appear as the director of a television show. In addition, in the *Palme d'Or*

award-winning film “After Work”, the director will allow himself a tiny mute role of a person with a spotlight in a crowded nightclub “Berlin”, and in the Oscar-winning “Epic of Innocence” he will play the image of a photographer. Later, in the full of tragic drama “Gangs of New York”, the master will entertain the audience with the image of the owner of a luxurious estate, and in “The Keeper of Time” he will appear again as a photographer. Martin Scorsese repeatedly acts as an interviewer or presenter in documentaries (“Street Scenes”, “The Italian American”, “American Boy”, “My Trip to Italy”), he also expertly performs episodic roles in the films “Taxi Driver”, “Mad Bull”, “King of Comedy”, “New York Stories” (novella “Life Lessons”), “Alice Doesn't Live Here Anymore”, “After Work”, “Gangs of New York”, “Time Keeper”, “Wall-street” or “inconspicuously” includes, like A. Hitchcock, his own photos in the frame.

The record holder of the phenomenon in his own films is the author-director of the genre of the so-called “intellectual comedy” (in its numerous modifications) Woody Allen - an invariable scriptwriter of Hollywood film texts and at the same time a unique author-performer. The viewer will see him in the main roles of the villainous clumsy Virgil Starkwell, the timid and smiling controller Fielding Mellish, the critic-loser Alan Felix, the royal jester and at the same time the newly-made husband Fabrizio, the peculiar man-lesser Miles Monroe, the prisoner Boris Grushenka, the stand-up comedian Alvy Singer, the elderly intellectual Isaac Davis, the famous comedy director Sandy Bates, the eccentric inventor Andrew, capable of reincarnations Zelig, the unlucky manager Danny Rose, the melancholy TV producer Mickey, the documentary director Cliff Stern, Professor Gabriel Roth, the ordinary Kleinman, the unwitting investigator Larry Lipton, the sports reporter Lenny Weinrib, failed lover Joe Burling, famous writer Harry Block, petty thief Ray Winkler, insurance detective Briggs, famous

former film director Val Waxman, aging opera director Geri, elderly writer Sidney Munzinger, who writes commercials on television. We will see the master as an actor respectively in the film texts “Grab the money and run”, “Bananas”, “Play it again, Sam”, “Everything you always wanted to know about sex but were afraid to ask”, “The one who sleeps”, “Love and Death,” “Annie Hall,” “Manhattan,” “Stardust Memories,” “A Midsummer Night's Sex Comedy,” “Zelig,” “Broadway Danny Rose,” “Hannah and Her Sisters,” “Crimes and Guilt“, “Husbands and Wives”, “Shadows and Mists”, “Manhattan Murder Mystery”, “The Great Aphrodite”, “Everybody Says I Love You”, “Harry Sorting”, “Petty Thieves”, “Curse of the Jade Scorpion”, “Hollywood Finale”, “Roman Adventures”, “Crisis in Six Scenes”.

Using cameos as a unique opportunity to visualize the author's image, representatives of auteur cinematography sometimes invite colleagues from the workshop or representatives of the older generation to their film texts, thereby showing them special respect. So, for the role of the director in the film “Contempt” Zh.-L. Godard invited the German director F. Lang, and Woody Allen to the film “King Lear”. Akiro Kurosawa in the film text “Dreams of Akira Kurosawa” will invite not an actor, but the charismatic director-author Martin Scorsese for the role of Van Gogh.

The cameos of the directors-authors in the film texts of representatives of genre cinema are also interesting. So Martin Scorsese will be seen in Robert Redford's film “The Quiz”, he will appear as himself in the film “Muse” by Albert Brooks; Quentin Tarantino will be noticed and surprised in “Girl No. 6”; Spike Lee will be interestingly noted as a witty narrator of anecdotes in Robert Rodriguez's film Desperate, while Werner Herzog will attract attention in Vincent Ward's Where Dreams Lead, and Tim Burton will unexpectedly impress with his acting in Cameron Crowe's The Lonely. Michael Almereyde will also

offer visualization in the frame to a prominent representative of American independent cinema, David Lynch, in “Hope”. It is noteworthy that, even when the author-director himself appears in the frame in a cameo, at the same time in the structure of the film text there may be a character who has the characteristics and thoughts of the author himself, for example, a television reporter who appears as a kind of alter ego of F. Fellini in the film “And the ship sails...”.

It should be noted that both in literature and in cinema, the problem of the author's image is directly related to the recipient's awareness and evaluation of the film text as a result of creative screen activity, as well as the discovery of the artistic, aesthetic and philosophical essence of the cinematographic work, the determination of its essential status. Turning to the cultural studies of H. Chmil, we find confirmation that the problem of the image of the author should be approached not only from the standpoint of linguistics or literary studies, but also from the broad standpoint of the general theory of arts, cultural studies, philosophy, and aesthetics. According to the culturologist, “screen-encoded telematic man begins to think and live with screen images, learns the language of the screen, opens up a new field of objective imagination” [5, p.11].

Therefore, such a “telematic Man” actively expands his subjective imagination, enriches and fills his life experience acquired with the help of screen forms. The author-director creates a dynamic narrative film text on the screen (as in literature) in accordance with his own worldview. The author's film text is realized by means of images (visible iconic signs) and constitutes the essence of film art, presenting subjective film reality to the viewer.

In the article “The nature of the audiovisual text and its parameters”, Patrick Zabalbeascoa indicates that such should be considered “a message (television program, video clip, film, etc.) presented in any form and genre and intended for

simultaneous visual and auditory perception” [20, p.21]. So, if we consider the film as a cinematographic or audiovisual text, then the director-author embodies himself, his author's self in every element of its structure in accordance with his own worldview. At the same time, unlike a literary author, it expresses the type of human author, his moral orientations and spiritual values, artistic and aesthetic preferences and tastes. The filmmaker sometimes finds himself in a situation where he has to show not only his own national identity on the screen, but above all that which is inherent in the images of the heroes of the work and is not identical to the author's.

In the practice of world cinema and auteur cinema, in particular, there are many examples when a director has a unique opportunity to create film texts based on foreign national and mental material, in another country, society, and speech environment. At the same time, the author-director should take into account that the national image of the world is formed from the integrity of national life, and the language reflects the way of perceiving the world inherent in a certain nation [19, p.297]. Let's remind that author's cinematography is characterized by a certain extra-nationality as a kind of ability to overcome any borders on intellectual grounds, and also the ability of the film text to be interesting to viewers of different countries not as an ethnographic fact, but as a fact of one's own national culture. Therefore, such author-directors as Charles Spencer Chaplin, René Clair, Friedrich Murnau, Francois Truffaut, Fritz Lang, Alfred Hitchcock and others created films outside their homeland with variable success. However, in our opinion, the role of the director-author in the development of both national and world cinematographic culture remains important, but not sufficiently researched. This role should be considered through the prism of unexpected and at the same time tireless author's searches (or rethinkings) and discoveries in the field of new, not yet mastered (or poorly mastered) pictorial and expressive

means of cinematography. It is they that become a fertile ground for the director to expand the already existing limits and possibilities of the cinematographic language. In addition, the defined role of the author is determined by the originality and originality of the creative manner, the style of self-expression, marked by a powerful subjectivization of creativity, in which the “concept of the life world of the work of art” shines through with particular force [20, p.127].

At the same time, we note that in the best examples of auteur cinematography, such searches help the artist to penetrate deeply into a new or little-studied national culture, to be not only original, but sometimes to surpass the works of artists who work on well-known, repeatedly researched material. Thus, for example, S. Parajanov's film text “Shadows of Forgotten Ancestors” appeared, filled with individual author's language. The film text was created by the director (whose worldview has grown powerfully on the basis of national traditions) with a deep awareness of the fact that the world picture of a certain nation is formed with the help of the cultural heritage of ancestors [19, p.296]. For the director-author, the reflected world became a rather successful attempt to recreate the state of mind and soul of a person who managed to touch the nourishing spiritual source of the Carpathian nature and the life of Hutsuls with immortal traditions [10, p.105]. Presumably, this happened because the artist as a “universal genius” was, in Ivan Dzyuba's opinion, extremely sensitive to the national worlds that were close to him, and also “he felt the national oppression quite keenly” [15, p. 206–207]. In this way, the film text with its rare authenticity of folklore and ethnographic material is specified [11, p. 106] is undoubtedly a unique example of the realization of the original author's idiostyle as a set of visual and expressive means combined into an artistically motivated system determined by the individuality of the artist [18, p.191].

Conclusions. The article analyzed the mutual influence of the literary and film author in the construction of the story; forms of expression; hypostases The image of the author in cinema is traced through the analysis of the interaction and mutual influence of cinema and literature. The author clarified the synthetic nature of film art, the dramaturgy of which is connected with literature and lies in the plane of creating an artistic image by the specified types of art. the common and distinctive features of the author-director as a real personality are identified and correlated with the features of the created image of the film author. It is shown that, communicating with the viewer, the filmmaker strives to update the language, representing his own individuality. It was found that the image of the author in the cinema is expressed through: presentation to the viewer of his own production palette; a score of visual arts typical for the director; the author's idea, which originates in the worldview of the artist. It is proven that the reproduction of the image of the film author depends on the features of the director's worldview, his psycho-emotional originality and is presented in the following forms: audiovisual (cameo, images of heroes, conditional presence of the author in the frame as a latent character); verbal (the language of the characters; a story from one of the heroes, in which the author's position is expressed; an independent story in the voiceover text “from the author” as the author-narrator.

References:

1. Bazin, A. Qu'est-ce que le cinema? III: Cinema et Sociologie. Paris: Cerf [in French].
2. Bergman Ingmar. *Lanterna Magica*. URL: <https://salo.li/E970Cc3> [in English].
3. Bohutskyi, Yu., Korablova, N., Chmil, H. (2013). Nova kulturna realnist yak sotsiodynamichnyi protses liudynotvorennia cherez roli [The new cultural reality as a

sociodynamic process of human formation through roles]. Kyiv: Instytut kulturolohii NAM Ukrainy [in Ukrainian].

4. Cherkov, H. (2017). Ekranne zobrazhennia: informatsiinyi zmist [Screen display: information space]: Mizhnarodna vykladatsko-aspirantska konferentsia, prysviachena 120-richchiu ukrainskoho kino. Kyiv: KNUTKiT imeni I. K. Karpenka-Karoho, 47-49 [in Ukrainian].

5. Chmil, H. (2014). Pryroshchennia filosofskoho dyskursu ekrannymy mystetstvamy [Growth of philosophical discourse by screen arts]. Mizhdystsyplinarne piznannia zakonomirnostei suchasnoho ekrannoho dyskursu. 11-25 [in Ukrainian].

6. Filatova, O. (2012). Terminolohichna veryfikatsiia avtorstva: «systemno-subiektnyi metod» B. Korman [Terminological verification of authorship: “system-subject method” by B. Corman]. Naukovi pratsi. Literaturoznavstvo. 193(181), 119-122 [in Ukrainian].

7. Horpenko, V. (2001). Predmet i material rezhysury audiovizualnykh mystetstv: Mystetstvo ekrana. Vinnytsia: HLOBUS-PRES, 89-106 [in Ukrainian].

8. Kondrashov, V. (2012) Kinomova yak spetsyfichna systema khudozhnikh zasobiv u literaturnomu teksti (z dosvidu ukrainskykh pysmennykiv-shistdesiatnykiv) [Cinema as a specific system of artistic means in a literary text (from the experience of Ukrainian writers of the sixties)]. Kyiv: Pytannia literaturoznavstva. 86, 18-25 [in Ukrainian].

9. Kopeitseva, L.P. (2009). Problema avtora ta avtorskoi pozysii v suchasnomu literaturoznavstvi [The problem of the author and the author's position in modern literary studies]. Naukovi zapysky Kharkivskoho natsionalnoho pedahohichnoho universytetu im. H. S. Skovorody. 2 (1), 168-173 [in Ukrainian].

10. Koval, D. (2004). Vizytna kartka ukrainskoho kino [Visiting card of Ukrainian cinema]. Svitova kinoklasyka. Kyiv: Vyd. dim “KM Akademiia” [in Ukrainian].

11. Pashkovska, M., Yaskiv, O. Inhmar Berhman: Pivnichnyi orakul liudskoi doli z ostrova Foro [The Northern Oracle of Human Destiny from Foryo Island]. Available at: <https://salو.li/725c520> [in Ukrainian].
12. Sakhaltuiev, O. (1999-2000). Anhliiska spadshchyna Alfreda Hichkoka [The English heritage of Alfred Hitchcock]. Kino-kolo. 4-5, 126-128 [in Ukrainian].
13. Sakhaltuiev, O. (2001). Kameo, abo miniatiuryzatsiia obrazu [Cameo, or miniaturization of the image]. Mystetstvo ekrana. 184-200 [in Ukrainian].
14. Serhii Paradzhanov i Ukraina (2015). [Serhiy Paradzhanov and Ukraine]: zb. st. i dokumentiv. Kyiv: KMA [in Ukrainian].
15. Shevchuk, M. (2018). Istoriiа i kultura riznykh chasiv u filmi “Kaminnyi khrest” [History and culture of different times in the film “Stone Cross”]. Kino-teatr, 2 (136), 42-43 [in Ukrainian].
16. Skurativskiy, V. (1997). Ekranni mystetstva u sotsiokulturnykh protsesakh XX stolittia: geneza, struktura, funktsiia [Screen arts in the socio-cultural processes of the 20th century: genesis, structure, function]: u 2 ch. 1. Kyiv: KMTs Poeziia [in Ukrainian].
17. Trymbach, S. (2014). Serhii Paradzhanov. Teksty i konteksty? [Sergiy Parajanov. Texts and contexts]: Ekranni svit Serhiiа Paradzhanova. 269-291 [in Ukrainian].
18. Vilchynska, T. (2013). Obraz avtora khudozhnoho tekstu v paradyhmi suchasnykh lnhvistychnykh doslidzhen [The image of the author of a literary text in the paradigm of current linguistic research]: Uchenye zapysky Tavrycheskoho natsyonalnoho unyversyteta ym. V.Y. Vernadskoho. Seryia “Fylolohya. Sotsyalnye kommunykatsyy”. 26 (65), 1, 190-194 [in Ukrainian].
19. Yudko, L. (2011). Movna ta kontseptualna kartyny svitu yak vidobrazhennia svidomosti natsii [Language and conceptual

world pictures as a reflection of the nation's consciousness]. *Studia Linguistica*. 5, 292-298 [in Ukrainian].

20. Zabalbeascoa, P. (2008). The nature of the audiovisual text and its parameters. *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam. 21-37 [in English].

21. Zabuzhko, O. (2007). *Notre Dame d'Ukraine: Ukrainka v konflikti mifolohii* [Notre Dame d'Ukraine: Ukraine in the conflict of mythologies]. Kyiv: Fakt [in Ukrainian].

22. Zubavina, I. (2010). *Khudozhnie modeliuвання ekrannoho khronotopu yak zasib kinematohrafichnoi reprezentatsii svitu* [Artistic modeling of the screen chronotope as a means of cinematic representation of the world]. *Mystetstvoznavstvo Ukrainy*. 11, 133-140 [in Ukrainian].

23. Zubrytska, M. (2004). *A teper kudy? – Odisseia suchasnykh literaturnykh teorii* [Now where? – Odyssey of modern literary theories]. *Visnyk Lvivskoho Universytetu*. 33, 1, 121-128 [in Ukrainian].

Галина Петрівна ПОГРЕБНЯК,

доктор мистецтвознавства, професор,
Національна академія керівних кадрів
культури і мистецтв,

Київ, Україна,

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

ORCID: 0000-0002-8846-4939

КУЛЬТУРА АВТОРСЬКОГО ОБРАЗУ В СУЧАСНИХ КІНОТЕКСТАХ

Анотація. У статті обґрунтовується культура авторського образу в екранних мистецтвах, визначаються культурологічні підходи до вивчення постаті режисера-автора в сучасному авторському та мейнстрімовому кінотексті. Дослідником застосовується аналітичний і

системний методи у своїй єдності, що дає можливість вивчити культурологічний аспект проблеми. Застосовано історичний та комплексний підходи щодо вивчення авторського кінематографу й образу автора в екранних мистецтвах. У розробці теми було задіяно культурологічний підхід для тлумачення особливостей презентації культури авторського образу в екранній площині. В дослідженні було використано міждисциплінарний підхід, підґрунтя якого склали загальнонаукові теоретичні методи: індукція, дедукція, комплексний культурологічний аналіз, синтез. Наукову новизну дослідження складає дослідження культури авторського образу (репрезентованого в світоглядних режисерських моделях європейських країн та США) як суспільної цінності, яка спрямована до широкого загалу публіки, а також до індивідуального особистісного сприйняття реценієнта. Культура авторського образу простежується через взаємозв'язок екранних мистецтв і літератури, а також образотворчого мистецтва. Культура авторського образу розглядається, зокрема, й на прикладі творчості таких голлівудських режисерів, як В. Аллен, Т. Бертон, Ф.Ф. Коппола, Д. Лінч, М. Скорсезе, С. Спілберг, К. Тарантіно, М. Форман, А. Хічкок, які зробили значний творчий внесок в кіно культуру США, продукуючи авторські кіно тексти. В статті виокремлено та співвіднесено спільні й відмінні риси режисера-автора як реальної особистості з ознаками створеного образу екранного автора. У статті обґрунтовується колективний характер авторства в екранних мистецтвах. Доводиться, що сучасна фільмотворчість передбачає нові культурологічні підходи виявлення авторського образу на екрані і виявляється на сценарному рівні. Наголошується, що в аналізі авторського образу в екранних мистецтвах необхідно враховувати творення художнього образу в

індивідуальній творчості учасників знімальної групи (оператор, художник, композитор, звукорежисер). Дослідник аналізує сутність репрезентації культури авторського образу через камею. Дослідник простежує, що автор-режисер намагається спілкуватися з глядачем, прагне оновлення екранної мови і у такий спосіб репрезентує власну унікальну індивідуальність. З'ясовується, що образ автора в екранних мистецтвах виражається через: презентацію глядачеві власної постановочної палітри; характерну для режисера партитуру зображальної пластики; авторський задум, що бере витoki в світовідчутті митця.

Ключові слова: екранні мистецтва, кінокультура США, режисер-автор, авторський кінематограф, Голлівудський кінотекст, блокбастер, національна культура, мультикультурні наративи, культурологічне дослідження, телебачення.

Список використаної літератури:

1. Bazin A. Qu'est-ce que le cinema? Т. III: Cinema et Sociologie. Paris: Cerf, 1975, 372 p.
2. Bergman Ingmar. The magic lantern.
URL: <https://salo.li/E970Cc3>
3. Богуцький Ю., Корабльова Н., Чміль Г. Нова культурна реальність як соціодинамічний процес людинотворення через ролі. Київ: Інститут культурології НАМ України, 2013. 272 с.
4. Черков Г. Екранне зображення: інформаційний зміст. Міжнародна викладацько-аспірантська конференція, присвячена 120-річчю українського кіно. Київ: КНУТКіТ імені І. К. Карпенка-Карого, 2017. Сс. 47-49.
5. Чміль Г. Прирошення філософського дискурсу екранними мистецтвами. Міждисциплінарне пізнання

закономірностей сучасного екранного дискурсу. 2014. Сс. 11-25.

6. Філатова О. Термінологічна верифікація авторства: «системно- суб'єктний метод» Б. Кормана. Наукові праці. Літературознавство. 2012. Вип. 193. Т. 181. Сс. 119-122.

7. Горпенко В. Предмет і матеріал режисури аудіовізуальних мистецтв Мистецтво екрана. Вінниця: ГЛОБУС-ПРЕС, 2001. Сс. 89-106.

8. Кондрашов В. Кіномова як специфічна система художніх засобів у літературному тексті. Питання літературознавства. 2012. Вип.86. Сс.18-25.

9. Копейцева Л. Проблема автора та авторської позиції в сучасному літературознавстві. Наукові записки Харківського національного педагогічного університету ім. Г. С. Сковороди. 2009. № 2 (1). Сс. 168-173.

10. Коваль Д. Візитна картка українського кіно. Світова кінокласика. Київ: Вид. дім «КМ Академія», 2004. 158 с.

11. Пашковська М., Яськів О. Інгар Бергман: Північний оракул людської долі з острова Форьо. URL: <https://salo.li/725c520>.

12. Сахалтуєв О. Англійська спадщина Альфреда Гічкока. Кіно-коло. 1999-2000. № 4-5. Сс. 126-128.

13. Сахалтуєв О. Камео, або мініатюризація образу. Мистецтво екрана. 2001. Сс.184-200.

14. Сергій Параджанов і Україна: зб. ст. і документів. Київ: КМА, 2015. 288 с.

15. Шевчук М. Історія і культура різних часів у фільмі «Камінний хрест». Кіно-театр. 2018. № 2 (136). Сс. 42-43.

16. Скуратівський В. Екранні мистецтва у соціокультурних процесах ХХ століття: генеза, структура, функція: у 2 ч. Ч. 1. Київ: КМЦ Поезія, 1997. 224 с.

17. Тримбач С. Сергій Параджанов. Тексти і контексти. Екранний світ Сергія Параджанова. 2014. Сс. 269-291.

18. Вільчинська Т. Образ автора художнього тексту в парадигмі сучасних лінгвістичних досліджень. Ученые записки Таврического национального университета им. В.И. Вернадского. Серия «Филология. Социальные коммуникации». Том 26 (65). № 1. 2013. Сс. 190-194.
19. Юдко Л. Мовна та концептуальна картини світу як відображення свідомості нації. *Studia Linguistica*. 2011. Вип. 5. Сс. 292-298.
20. Zabalbeascoa P. The nature of the audiovisual text and its parameters. *The Didactics of Audiovisual Translation*. Amsterdam. Philadelphia, 2008. Pp. 21-37.
21. Забужко О. Notre Dame d'Ukraine: Українка в конфлікті міфологій. Київ: Факт, 2007. 640 с.
22. Зубавіна І. Художнє моделювання екранного хронотопу як засіб кінематографічної репрезентації світу. *Мистецтвознавство України*. 2010. Вип. 11. Сс. 133-140.
23. Зубрицька М. А тепер куди? – Одиссея сучасних літературних теорій. *Вісник Львівського Університету*. 2004. Вип. 33. Ч. 1. Сс. 121-128.

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.287-302>
УДК 7.012:659.126]:39(477)

Петро Володимирович ГАРКІН,

Київський столичний університет імені Бориса Грінченка,
Київ, Україна,
e-mail: p.harkin@kubg.edu.ua,
ORCID: 0000-0001-6011-4454

ВИКОРИСТАННЯ ЕТНІЧНИХ МОТИВІВ У КОРПОРАТИВНІЙ ІДЕНТИЧНОСТІ УКРАЇНСЬКИХ БРЕНДІВ ІНДУСТРІЇ МОДИ

Анотація. У статті розглянуто вживання елементів етнічної ідентифікації у корпоративній ідентичності українських виробників одягу. Увага приділяється корпоративному стилю брендів дизайнерського одягу, оскільки інтенсивність впровадження розробок із айдентики (фірмового стилю) у цьому сегменті креативних індустрій дозволяє відстежувати загальні риси проектування на стислому проміжку часу. Необхідна інноваційність продукту вимагає активного застосування в айдентичі брендів одягу актуальних тенденцій розвитку графічного дизайну. Поєднання цього процесу постійного оновлення та осучаснення з необхідністю вживання більш сталих стилістичних форм, до яких належить етно-дизайн, утворює умови для формування певного творчого протиріччя, подолання якого надає приклади діалектичної креативності сучасного графічного дизайнера та є цікавим для вивчення. Результати дослідження включають аналіз та визначення загальних рис корпоративної ідентичності українських брендів індустрії моди. Розглянуто реалізовані проекти дизайну логотипів брендів дизайнерського одягу. Проаналізовано неймінг (розробка назви бренду або товару)

та вплив на нього економічних особливостей бізнесу. Наведено зразки корпоративної ідентичності з використанням певних елементів етно-дизайну. Проаналізовано чинники впливу на використання елементів етнічної стилістики у брендингу українського дизайнерського одягу. Запропоновано принцип систематизації брендів індустрії моди в залежності від таких показників, як стійкість бізнесу та ціноутворення. Визначено окремі перспективні напрямки подальшого вивчення особливостей формування корпоративної ідентичності брендів індустрії моди в умовах національної економіки. Дослідження мало на меті актуалізувати вивчення корпоративної ідентичності певного напрямку економічної діяльності та узагальнити практичний досвід із дизайну фірмового стилю.

Ключові слова: айдентика, бренд, брендинг, індустрія моди, корпоративна ідентичність, креативна економіка, логотип, фірмовий стиль, етно-дизайн.

Вступ. Корпоративна ідентичність (*айдентика, фірмовий стиль*) є важливим інструментом маркетингу у просуванні товару за умов висококонкурентного ринку. Особливе значення айдентиці надається у процесі супроводження товарів з високою додатковою вартістю (товари преміального класу).

Інтенсивність використання айдентики суспільством споживання [12] у певний момент навіть призвела до появи такого феномену, як антибрендовий рух (*anti-brand movement*) [20]. Цей короткотривалий соціальний тренд був характерний жестом знищення елементів айдентики на одязі (бірок, логотипів тощо) та маніфестував себе у книзі Наомі Кляйн «No Logo» [23].

Постановка проблеми. Враховуючи міць та тривалість впливу корпоративної ідентичності на

формування сучасного суспільства, можна прийти до висновку, що вона глибоко інтегрована не тільки до економічного, але й до соціального, культурного та інших контекстів існування людини і не обмежує її лише роллю споживача товарів та послуг.

У разі стабілізації національної економіки зазвичай зростає економічний вплив креативних індустрій (*creative industries*) [15]. Індустрія моди є важливою складовою креативних індустрій, формуючи разом з продуктовим та графічним дизайном загальний напрямок діяльності [15].

Вивчення практики використання етнічних мотивів заради просування товарів індустрії моди відкриває нові можливості підвищення ефективності національної креативної економіки та оптимізації витрат, пов'язаних із виробництвом.

Дотримуючись певної логіки позиціонування національного виробника, можна припустити, що елементи етнічної ідентифікації мають бути позитивною відмінністю корпоративної ідентичності українських брендів. Проте, подібне припущення не враховує низку факторів, які суттєво впливають на розбудову даного різновиду комунікації. Одним із основних драйверів розвитку корпоративної ідентичності в Україні є нішева конкуренція на внутрішньому ринку. Крім того, національний виробник має враховувати перспективу конкуренції з брендами великих міжнародних корпорацій. Так, домінуюча присутність на українському ринку одягу ряду брендів корпорації «Inditex» («Bershka», «Massimo Dutti», «Oysho», «Pull & Bear», «Stradivarius», «Uterque», «Zara») з її глобальними продажами на рівні 32,9 млрд. євро у 2023 р. [21], впливає на формування інтернаціональних, інспірованих глобальним ринком, ознак у комунікації українських брендів одягу зі своїми споживачами. Усвідомлюючи специфічні демографічні особливості та

купівельну спроможність типового українського споживача дизайнерського одягу, бренди змушені враховувати фактор присутності «Inditex» та формувати свою маркетингову стратегію відповідно до цього. Відкритість національного ринку та прагнення національних брендів вийти на міжнародний ринок впливають на уніфікацію стилістичних ознак корпоративної ідентичності та сприяють запозиченню усталених принципів.

Аналіз останніх досліджень і публікацій.

Проблематика розробки айдентики широко представлена у публікаціях, присвячених актуальним питанням графічного дизайну. Найбільший інтерес для нас становлять роботи вітчизняних дослідників, оскільки вони значною мірою відображають особливості українського ринку реклами та економіки в цілому. Серед подібних публікацій значну частку складають тексти з викладом теоретичних та методологічних засад проектування фірмового стилю [3; 7]. В окремих роботах подано приклади огляду актуального стану українського графічного дизайну з аналізом проектів корпоративного стилю від вітчизняних авторів [5; 10]. Значне місце становлять публікації, присвячені реальним проектам корпоративного стилю для різних суб'єктів господарювання [4; 6; 9].

Мета статті. Як бачимо, не зважаючи на широке охоплення тем, є відсутнім аналіз використання корпоративної ідентичності учасниками української індустрії моди. При цьому сама індустрія має розвинену та урізноманітнену структуру, в ланках якої айдентика активно застосовується. За подібних умов закономірною метою є вивчення багатого практичного досвіду застосування корпоративного стилю у цій частині креативних індустрій заради розуміння шляхів підвищення ефективності та конкурентоспроможності продукту.

Виклад основного матеріалу. Економічні особливості українського бізнесу індустрії моди з відсутністю там великих гравців диктують жорсткі вимоги для виживання бренду. Високий рівень клієнтоорієнтованості призводить до необхідності корекції всіх форм комунікації з клієнтом. У даному випадку це впливає на формування певних середньострокових трендів, які відображають стрімке зростання національної самоідентифікації українського споживача, починаючи з березня 2022 р.

З іншого боку, як зазначалося раніше, присутність на українському ринку великих міжнародних брендів також істотно впливає на форми комунікації та корпоративної ідентичності.

Як і будь-яка креативна індустрія, українська індустрія моди постійно трансформується, підлаштовуючись під економічні зміни. У такому разі будь-які спроби систематизації мають умовні та відносно сталі ознаки. Враховуючи це, для аналізу основних факторів впливу на розвиток сучасної української айдентики брендів індустрії моди вважаємо за доцільне розділити всі бренди на три групи залежно від сталості (*sustainability*) бізнесу, собівартості продукції та методів просування товару (маркетплейси, медіа-платформи тощо). Даний підхід дозволяє чітко визначити ті відмінності, які існують щодо використання етнічних мотивів у корпоративній ідентичності брендів.

Сталість бізнесу взаємопов'язана з капіталізацією бренду, розвитком його виробничих потужностей, регулярністю проектної діяльності. Стійкий бізнес долучається до довгострокового планування власного розвитку, що впливає на можливість формування бюджетів на медіа-підтримку (згадування торгівельної марки, формування позитивного образу бренду у засобах масової

інформації), професійну розробку корпоративної ідентичності та її якісне впровадження. Крім того, подібна сталість дозволяє співробітникам постійно збільшувати професійні компетенції та корпоративну лояльність.

Собівартість продукції індустрії моди слугує чітким маркером сталості бізнесу. І чим вона вища, тим, за звичай, стабільніше почувається бізнес. Звичайно, можливі винятки. Так, висока собівартість (і підсумкова комерційна ціна) може формуватися внаслідок поганої оптимізації розробки та виробництва товару. Тому необхідно враховувати всі фактори в сукупності. Сталість, собівартість та модель просування дозволяють ефективно диференціювати українські бренди індустрії моди для виявлення закономірностей у практичному застосуванні ними своєї корпоративної ідентичності.

Першу групу складають бренди зі стабільною, багаторічною історією розвитку. Собівартість виробів цих брендів є досить високою, оскільки передбачає наявність власного виробництва, а також додаткові витрати на просування торгової марки (медіа-бюджет, колаборації зі знаменитостями (*celebrity*), якісну підтримку онлайн-комерції тощо).

Найтиповішими представниками цієї групи є бренди «Bevza» [13], «Frolov» [18] та «Poustovit» [26]. Характерний неймінг відсилає до традицій персоналізації брендів будинків високої моди (*haute couture*) і значною мірою обумовлений політикою оргкомітету «Ukrainian Fashion Week» [27], резидентами якої є дизайнери брендів.

Спільним для айдентики цих брендів є нейтральний стиль логотипу з переважно шрифтовим рішенням та умовно «інтернаціональний» характер фірмового блоку (відсутність етнографічних конотацій, латинська транскрипція прізвища дизайнера) (рис. 1).

BEVZA FROLOV POUSTOVIT

*Рис. 1. Логотипи брендів «Bevza», «Frolov», «Poustovit».
З відкритих джерел*

Необхідно відзначити, що серед брендів-резидентів національного Тижня моди, орієнтованих насамперед на урбанізованого та емансипованого споживача, використання елементів, що умовно належать до етнічної стилістики, в айденциці зустрічається вкрай рідко. Хоча в продукції цих торгових марок етнічні мотиви можуть постійно використовуватись.

Міжнародна економічна діяльність для цієї групи є важливою частиною бізнес-моделі. Локалізація айденцики, зумовлена специфікою умов локального ринку, практично не зустрічається. А важлива для бізнесу у індустрії моди маніфестація інноваційності (хоча б на рівні пропозиції нових естетичних стереотипів) змушує подібні бренди рухатися в загальному напрямі – згідно з основними трендами маркетингу. Так, редизайн провідних брендів індустрії з використанням у логотипах гротескових шрифтів призвів практично до повного зникнення акцидентних варіантів та різкого скорочення антикви у фірмовому стилі модних брендів вже на середину 2010-х рр. Зараз ми можемо спостерігати спроби подолання своєрідного глухого кута, куди завела айденцику дана тенденція на прикладі окремих провідних брендів [14; 22].

Другу групу складають бренди середнього цінового діапазону, які часто мають нішеву спеціалізацію. Подібна маркетингова стратегія дозволяє їм формувати лояльну споживацьку аудиторію та стабільну екосистему бізнесу.

Як приклад були відібрані: «Etnodim» [16], «Gaptuvalnya» [19] та «Gunia Project» [1].

Е Т Н О Д І М Г А П Т У В А Л Н Я G U N I A

Рис. 2. Логотипи брендів «Etnodim», «Gaptuvalnya», «Gunia Project». З відкритих джерел

Неймінг брендів активно використовує семантику національної культури, а у логотипах можуть простежуватись асоціативні зв'язки зі зразками національного декоративно-ужиткового мистецтва (рис. 2). Так, логотип бренду «Etnodim» відсилає споживача одночасно і до практики вишитого етнічного орнаменту, і піксельної стилістики цифрової ери. Але навіть вузька спеціалізація бренду на етно-дизайні зовсім не обумовлює застосування етнографічної символіки [1]. У брендів даної групи помітно посилюється вплив орієнтації бізнесу на регіональний/національний ринок чи міжнародну торгівлю. Остання передбачає застосування більш нейтрального стилю в айдентиці.

До третьої групи можна віднести численні бренди-стартапи, малобюджетні проекти та регіональний бізнес.

Тут креативність неймінгу перевершує всі інші групи («Ні грама драми», «Fayna», «Gnizdo», «Mova», «Svitlo», «Sylno», «Varenyky Fashion») та слабо корелюється навіть із середньостроковими маркетинг-стратегіями. А на якість логотипів впливає обмеженість або повна відсутність відповідного бюджету. Часто такі бренди афілійовані з маркетплейсами типу «Etsy» [17] для міжнародної торгівлі або «Всі свої» [2] для регіональної.



*Рис. 3. Логотипи брендів «Два кольори», «Podyh», «Zerno».
З відкритих джерел*

Як типових представників цієї групи можна розглянути: «Два кольори» [11], «Podyh» [25], «Zerno» [28] (рис. 3). У першого та останнього брендів зустрічаються як локалізований варіант наймінгу, так і транскрибована назва (у випадку з «Два кольори» значно видозмінена — «2kolyory»). Але лише у «Zerno» є і локалізована версія логотипу (рис. 4), що зустрічається в айденциці брендів індустрії моди вкрай нечасто. Лише у логотипі «Zerno» використовується символіка етнографічного характеру.



*Рис. 4. Локалізована версія логотипу «Zerno».
З відкритих джерел*

В якості знаку у брендів, що спеціалізуються на етно-дизайні, використовуються переважно елементи архаїчної орнаментики [8]. Проте, також часто зустрічаються і зовсім нейтральні варіанти брендування [24] (рис.5).



Рис. 5. Логотипи брендів «Svarga» та «Kozzachka». З відкритих джерел

Перспективним напрямком подальшого дослідження теми може бути розгляд практики використання у наймінгу представників третьої групи переважно латинської транскрипції, що, можливо, інспіровано мімікрією під бренди вищого цінового сегменту, або є наслідком певного ділового оптимізму засновників подібних брендів.

Крім того, ефективним може стати дослідження товарних ніш із високим ступенем конкуренції. Велика кількість представлених у таких нішах брендів дозволяє сформувати якісну вибірку даних для того, щоб провести аналіз стійких характеристик корпоративної ідентичності залежно від асортиментної групи товарів.

Висновки. Розглянуті приклади дозволяють виявити деякі тенденції в айдентиці українських брендів індустрії моди. А саме: чим стійкіша і триваліша присутність бренду на ринку, тим менша ймовірність наявності у його корпоративній ідентичності елементів етніки. Виняток може становити лише айдентика нішевих брендів, які спеціалізуються на етно-дизайні. Але навіть серед них поширення набув загальний вектор розвитку корпоративної ідентичності у напрямку більшої інтернаціоналізації як наймінгу, так і семантики графічного знаку.

Список використаних джерел:

1. Аксесуари та одяг Gunia Project.
URL: <https://salo.li/3eD5f4f>.
2. Всі. Свої – інтернет-магазин українських брендів.
URL: <https://vsisvoi.ua/>.
3. Гальчинська О. Дизайн-проекування основних компонентів айдентики бренду. Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі. Київ: КНУТД, 2022. Сс. 149-169.
4. Герасименко О. Особливості розробки фірмового стилю об'єктів соціальної інфраструктури. Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі. Київ: КНУТД, 2022. Сс. 170-189.
5. Графічний дизайн з українським обличчям: сучасні дизайн-орієнтири. Видавництво ArtHuss.
URL: <https://salo.li/844508D>.
6. Дергунова О., Токар Г, Луцкер Т. Логотип як засіб формування образу косметичної компанії. Стан і перспективи розвитку хімічної, харчової та парфумерно-косметичної галузей промисловості: матер. IV Всеукр. наук.-практ. конф., м. Херсон, 21 травня 2021 року. Херсон, 2021. Сс. 26-28.
7. Єжова О., Яковлев М. Дизайн-проекування графічних елементів фірмового стилю бренду. Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі. Київ: КНУТД, 2022. Сс. 79-90.
8. Інтернет-магазин вишитого одягу – SVARGA. Бренд вишитого одягу. URL: <https://svarga.ua/>.
9. Олійник Г., Луцкер Т., Остапенко Н. Особливості розробки логотипів медичних і косметологічних брендів. Графічний дизайн в інформаційному та візуальному просторі : монографія. Київ: КНУТД, 2022. Сс. 110-128.
10. Удріс-Бородавко Н. Графічний дизайн з українським обличчям. Київ: ArtHuss, 2023. 206 с.

11. 2KOLYORY: Вишиванки та одяг з вишивкою, унікальні аксесуари. URL: <https://2kolyory.com/>.
12. Baudrillard J. Consumer Society: Myths and Structures. London: SAGE Publications Ltd, 2016. 240 с.
13. BEVZA – Bevza Official Online Store. URL: <https://bevza.com/>.
14. Burberry unveils _archive-inspired_ charging knight logo. Dezeen — architecture and design magazine. URL: <https://sal.li/b3607c0>.
15. Creative industries. Wikipedia. URL: <https://sal.li/8950091>.
16. Etnodim — український бренд вишиванок. URL: <https://etnodim.ua/>.
17. Etsy Ukraine – Shop for handmade, vintage, custom, and unique gifts for everyone. URL: <https://www.etsy.com/>.
18. FROLOV. URL: <https://frolov.fr/>.
19. Gaptuvalnya. URL: <https://sal.li/f673edC>.
20. Hollenbeck C., Zinkhan G. Consumer Activism on the Internet: The Role of Anti-brand Communities. Advances in Consumer Research. 2006. Vol. 33. Pp. 479-485.
21. Inditex Full Year 2023 Results. www.inditex.com. URL: <https://sal.li/A456960>.
22. Is Burberry’s New Identity the End of the ‘Serif Wars’. Little Black Book. URL: <https://sal.li/>.
23. Klein N. No Logo. London: Flamingo, 2000. 490 p.
24. Kozzachka by Anya Ko. Facebook. URL: <https://sal.li/>.
25. PODYH. URL: <https://podyh.com/>.
26. POUSTOVIT – Poustovit Official Online Store. URL: <https://poustovit.com/>.
27. Ukrainian Fashion Week. URL: <http://fashionweek.ua/>.
28. ZERNO. URL: <https://www.zerno.fashion/>.

Petro V. GARKIN,

Borys Grinchenko Kyiv Metropolitan University,

Kyiv, Ukraine,

e-mail: p.harkin@kubg.edu.ua,

ORCID: 0000-0001-6011-4454

THE USE OF ETHNIC MOTIFS IN THE CORPORATE IDENTITY OF UKRAINIAN FASHION INDUSTRY BRANDS

Abstract. The article examines the use of elements of ethnic identification in the corporate identity of Ukrainian clothing manufacturers. Attention is paid to the corporate style of designer clothing brands, since the intensity of the implementation of identity (corporate style) developments in this segment of the creative industries allows us to track the general features of design in a short period of time. The necessary product innovation requires the active use of current trends in graphic design development in the identity of clothing brands. The combination of this process of constant renewal and modernization with the need to use more stable stylistic forms, which include ethno-design, creates conditions for the formation of a certain creative contradiction, the overcoming of which provides examples of the dialectic creativity of a modern graphic designer and is interesting to study. The results of the study include the analysis and determination of general features of the corporate identity of Ukrainian brands in the fashion industry. The implemented logo design projects of designer clothing brands are considered. The article analyzes naming (development of a brand or product name) and the influence of economic features of business on it. Examples of corporate identity using certain elements of ethno-design are given. Factors influencing the use of elements of ethnic style in the branding of Ukrainian designer clothing are analyzed. The

principle of systematization of fashion industry brands depending on such indicators as business stability and pricing is proposed. Certain promising directions for further study of the features of the formation of corporate identity of fashion industry brands in the conditions of the national economy are identified. The study aimed to actualize the study of corporate identity of a certain direction of economic activity and to generalize practical experience in corporate style design

Key words: brand, branding, corporate identity, creative economy, ethno-design, fashion industry, logo, logotype.

References:

1. Akseuary ta odiah Gunia Project [Gunia Project accessories and clothing] (2024). Available at: <https://salo.li/3eD5f4f> [in Ukrainian].
2. Vsi. Svoi – internet-mahazyn ukrainskykh brendiv [Vsi Svoi – an online store of Ukrainian brands]. Available at: <https://vsisvoi.ua/> [in Ukrainian].
3. Halchynska, O. (2022). Dyzain-proiektuvannia osnovnykh komponentiv aidentyky brendu [Design-projection of the main components of the brand identity]. Hrafichnyi dyzain v informatsiinomu ta vizualnomu prostori. 149-169 [in Ukrainian].
4. Herasymenko, O. (2022). Osoblyvosti rozrobky firmovoho stylu obektiv sotsialnoi infrastruktury [Peculiarities of developing the corporate style of social infrastructure objects]. Hrafichnyi dyzain v informatsiinomu ta vizualnomu prostori. 170-189 [in Ukrainian].
5. Vydavnytstvo ArtHuss [ArtHuss publishing house] (2023). Hrafichnyi dyzain z ukrainskym oblychchiam: suchasni dyzain-oriientyry [Graphic design with a Ukrainian face: modern design landmarks]. Available at: <https://salo.li/844508D> [in Ukrainian].
6. Derhunova, O., Tokar, H., Lutsker, T. (2021). Lohotyp yak zasib formuvannia obrazu kosmetychnoi kompanii [Logo as a

- means of forming the image of a cosmetic company]. Stan i perspektyvy rozvytku khimichnoi, kharchovoi ta parfumerno-kosmetychnoi haluzei promyslovosti. 26-28 [in Ukrainian].
7. Yezhova, O., Yakovliev, M. (2022). Dyzzain-proiektuvannia hrafichnykh elementiv firmovoho styliu brendu [Design-projection of graphic elements of the corporate style of the brand]. Hrafichnyi dyzzain v informatsiinomu ta vizualnomu prostori. 79-90 [in Ukrainian].
8. Vyshytyi odiah dlia usiei rodyny [Embroidered clothes for the whole family]. (2024). Internet-mahazyn vyshytoho odiahu – SVARGA [SVARGA – Online store of embroidered clothes]. Available at: <https://svarga.ua/> [in Ukrainian].
9. Oliinyk, H., Lutsker, T., Ostapenko, N. (2022). Osoblyvosti rozrobky lohotypiv medychnykh i kosmetolohichnykh brendiv [Features of developing logos of medical and cosmetology brands]. Hrafichnyi dyzzain v informatsiinomu ta vizualnomu prostori. 110-128 [in Ukrainian].
10. Udris-Borodavko, N. (2023). Hrafichnyi dyzzain z ukrainskym oblychchiam [Graphic design with a Ukrainian face]. Kyiv: ArtHuss [in Ukrainian].
11. 2KOLYORY: Vyshyvanky ta odiah z vyshyvkoiu, unikalni aksesuary. (2024). Available at: <https://2kolyory.com/> [in Ukrainian].
12. Baudrillard, J. (2016). The Consumer Society. SAGE. [in English].
13. Bevza Official Online Store (2023). Available at: <https://bevza.com/> [in English].
14. Parkes, J. (2023, February 7). Burberry unveils “archive-inspired” charging knight logo. Dezeen. Available at: <https://sal0.li/b3607c0> [in English].
15. Wikipedia Contributors. (2024). Creative industries. Wikipedia. Available at: <https://sal0.li/8950091> [in English].

16. Etnodim — ukrainskyi brend vyshyvank [Etnodim — a Ukrainian brand of embroidery]. (2024). Available at: <https://salo.li/f673edC> [in Ukrainian].
17. Etsy Ukraine – Shop for handmade, vintage, custom, and unique gifts for everyone. (2020). Etsy. Available at: <https://www.etsy.com/> [in English].
18. FROLOV. (2024). FROLOV. Available at: <https://frolov.fr/> [in English].
19. Gaptuvalnya. (2021). Gaptuvalnya.com. Available at: <https://salo.li/74D721a> [in English].
20. Hollenbeck, Candice & Zinkhan, G.M.. (2006). Consumer Activism on the Internet: The Role of Anti-brand Communities. *Advances in Consumer Research*. 33. 479-485 [in English].
21. Inditex. (2024) Full Year 2023 Results. inditex.com. Available at: <https://salo.li/420345A> [in English].
22. LBB Editorial. (2023, February 9). Is Burberry’s New Identity the End of the “Serif Wars”? [Lbbonline.com](https://lbbonline.com); *Little Black Book*. Available at: <https://salo.li/bc855fF> [in English].
23. Klein, N. (2000). No Logo. *Flamingo* [in English].
24. Facebook. (2023). [Facebook.com](https://facebook.com). Available at: <https://salo.li/C0DDDdc> [in Ukrainian].
25. PODYH – Official Online Store (2024). PODYH. Available at: <https://podyh.com/en/> [in English].
26. POUSTOVIT. (2024). POUSTOVIT. Available at: <https://poustovit.com/> [in English].
27. Ukrainian Fashion Week. (2024). [Fashionweek.ua](https://fashionweek.ua/). Available at: <http://fashionweek.ua/> [in English].
28. ZERNO. (2019). [Zerno.fashion](https://zerno.fashion). Available at: <https://salo.li/38929fC> [in English].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.303-314>

УДК: 792 / 796.4

Денис Ігорович ШАРИКОВ,

кандидат мистецтвознавства, доцент,

Київська муніципальна академія,

естрадного та циркового мистецтв,

Київ, Україна,

e-mail: d.sharikov@kmaesm.edu.ua,

ORCID: 0000-0002-3757-5559

**ПЕРФОРМАТИВНІ ПРОЦЕСИ В КОНТЕКСТІ
СУЧАСНОЇ ХУДОЖНЬОЇ КУЛЬТУРИ:
АВТОРСЬКИЙ АСПЕКТ СЦЕНІЧНОЇ РЕЖИСУРИ
В БАЛЕТІ, ТЕАТРІ ТА ЦИРКУ**

Анотація. У статті проведено аналіз перформативних процесів у контексті художньої культури на прикладі специфічної режисури в авторських сценічних проєктах. Окремо визначаються специфічні особливості побудови та структури сценічних проєктів. Ця тематика майже не досліджувалась у сучасній арт-критиці. По-перше, через те, що тема авторського сюжету та її втілення в режисерському задумі є дуже індивідуальною та персоніфікованою. По-друге, дослідження сучасних авторських сценічних проєктів, у яких присутній взаємовплив різних видів та жанрів художньої культури, а також інших візуальних форм соціокультурного простору, потребують від фахівців не лише практичного, а й наукового обґрунтування прикладного матеріалу. Мета статті – визначити взаємовплив видів художньої культури: балету, театру й цирку, деталі побудови та постановки сценічного проєкту в контексті сучасного авторського сюжету. У дослідженні проведено аналіз авторських

сценічних проєктів як відображення сучасних видовищ художньої культури сьогодення, а саме: аналіз балетної вистави неокласичного балету «Романтичні мініатюри – Ти в моєму Вересні» (режисура та хореографія Дениса Шарикова); театральної вистави «Шекспіріана» (режисура Олексія Кочевенка, хореографія Дениса Шарикова); театральної вистави «Чайка на ім'я Джонатан Лівінгстон» (режисура Ніни Ілліної, хореографія Дениса Шарикова); неокласичного балету-перформансу «Падіння занепаłego Ангела» (режисура та хореографія Дениса Шарикова); циркова балетна композиція «квітка Душа» (режисура та хореографія Дениса Шарикова). У театральних виставах важливим є режисерське евристичне вирішення всього сценічного дійства, актори чітко та якісно передають зміст та літературний текст не тільки вербально, а й ідентично ритмопластичній мові: кожне слово підкреслюється пантомімним або пластичним рухом. Особливо яскраво це відзначено у масових великих сценах театральної драматургії: у виставі «Чайка на ім'я Джонатан Лівінгстон», у виставі «Шекспіріана». Сценографія та художнє вирішення костюмів є цікавою стилізацією та еkleктикою сучасного сценічного костюму з костюмом Ренесансу у «Шекспіріані», поєднанням давньогрецьких хітонів та гіматіїв із сучасними костюмами у формі птахів. Важливим є синтез принципу «кіно-навпаки», ілюзійних, акробатичних форм, маніпуляцій із тканиною, які вдало поєднуються з якісною балетною лексикою сучасної форми неокласики, а саме синтезу віртуозної дрібної техніки рук та ніг із рухами широкої амплітуди тіла, минаючими рухами, які через семіотику хореографічної мови передають чітку сюжетну лінію та художній образ. У демонстрації перформативного дійства акцент робиться саме на індивідуальний авторський зміст, навіть за мотивами вже існуючого твору, який цікаво синтезує кіно, театральні,

балетні, циркові та оригінальні форми, які обов'язково мають художній образ, чітку сюжетну лінію, тіло виконавця та масові сцени перетворюються на передачу психологічного змісту як у сюжетному, так і в безсюжетному дійстві.

Ключові слова: балет, неокласика, перформанс, режисура, сценічне мистецтво, театр, художня культура, художній образ, хореографія.

Вступ. У сучасній арт-критиці в галузі циркології, хореології та перформативного мистецтва мало висвітлено саме індивідуальний авторський стиль, архітектоніку та режисерські рішення втілення художнього образу, а також синтез мистецтв. Є лише деякі узагальнення та фрагментарні згадки у культурологічних дослідженнях, але найчастіше вони досить поверхові, які не передають всю специфіку авторського рішення режисури сценічного дійства, всю багатогранність і кольорову палітру та синтез сучасного та історичних архетипів. Також сучасні арт-критики у перформативному мистецтві не зазначають особливості психологічного змісту демонстрації дійства у театрі, балеті, цирку.

Постановка проблеми. Важливим є детальне вивчення, а також аналіз специфіки режисури в авторському сюжеті сценічного проєкту в контексті художньої культури за видами – балет, театр, цирк.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Корпус сучасних джерел із даної проблематики є досить обмеженим. Л. Осадча [2], С. Стоян [4], О. Ткачук [5], К. Юдова-Романова досліджували культурні процеси взаємодії та взаємовпливу закономірностей сценічних процесів сучасності. Тому **мета статті** – зробити внесок у визначення специфіки режисури сценічних проєктів у контексті сучасного авторського сюжету, взаємовпливу та синтезу

видів та жанрів художньої культури, а саме: балету, театру, цирку.

Виклад основного матеріалу. Розглянемо балетну виставу – неокласичний балет «Романтичні мініатюри – Ти в моєму Вересні» на музику Енніо Марріконе, Жана П'єро Ревербері, Вангеліса (режисура та хореографія – Деніса Шарикова). Цей неокласичний балет складається з таких мініатюр: «Увертюра-пролог», «Perpetuum Mobile», «Технодас», «Блюз», «Αναγή», «Дві Сильфіди», «Гімн Закоханих», «Сутінки та Світанок», «Експресія кохання», «Балерина», «Ти в моєму Вересні», «Аромат Бузку», «Чарівна мелодія», «Фінал-епілог» [3].

Прем'єра балету відбулась у м. Одеса, під час проведення Міжнародного конкурсу балету «Одеські перлинки» у 2006 р. у приміщенні Національного театру драми. Балет однодійний, за стилістикою – неокласичний, за сюжетом – хореографічні мініатюри, які розкривають три форми кохання головного героя, що згадує про свою весну кохання восени: «нерозділене кохання»; «процес радості кохання»; «кохання, яке мучить, стосунки собаки та кішки». Важливо додати, що всі мініатюри в балеті – художньо оброблені сучасні фрагменти життя сьогодення. Сценічне рішення та костюми виконані у стилістиці неокласики, які підкреслюють чоловічу мужність та естетичність, а також жіночу незайманість і ніжність, витонченість, прозорість, як архетипи «Русалки» Г.-Х. Андерсена. За жанром балет є лірико-неоромантичним, де в неокласичному стилі поєднуються риси імпресіонізму, експресіонізму та бароко. Хореографічне лексичне рішення у балеті є синтезом віртуозної дрібної техніки рук та ніг із рухами широкої амплітуди тіла, рухи нібито проминаючі, але мають чітку фіксацію наприкінці танцювальної фрази. Балетмейстер вдається до різних режисерських прийомів

перформативного мистецтва, а саме – принципу «кіно-навпаки»: танцювальна лексика йде в зворотньому порядку. Застосовуються світлові та ілюзійні прийоми, акробатичні форми – перевороти, флік-фляки, маніпуляції з тканиною, яка через спеціальну підсвітку створює певні асоціації та поглиблює розкриття художнього образу персонажів. Світлорежисура та піротехнічні прийоми постійно використовують затемнення, світлотінь, димову завісу, контраст теплих червоних та холодних синіх, які надають гармонії у бузковому кольорі.

Прем'єра театральної вистави «Шекспіріана» (режисура Заслуженого діяча мистецтв України Олексія Кочевенка, хореографія Дениса Шарикова) відбулась у 2013 р. у Театрі КиМУ. Вистава у двох діях за мотивами п'єс Уїльяма Шекспіра: трагедії – «Макбет», «Річард III», «Гамлет»; комедії – «Дванадцята ніч», «Два Веронця», «Комедія помилок», «Приборкання норовливої». За стилістикою вистава є фольк-модерном.

Важливим режисерським рішенням є осучаснення в баченні сюжету трагедій та комедій Уїльяма Шекспіра, їх стилізаційно-еклектична демонстрація, велика увага надається саме евритмічному рішенням вистави, де головним є вербально-пластична репрезентація, експресивна та комічна манера передачі художнього образу. Головною наскрізною дією та основним лейтмотивом у трагедіях є спеціально створенні персонажі – «відьми», які ведуть головних героїв до фіналу за сюжетом, а також «бісовий помічник», який за гріхи віддає героїв на суд Творця чи «лукавого». Музика Войцеха Кілера створює дивовижну, страшну та чарівну атмосферу у трагедіях «Макбет», «Річард III», «Гамлет». У комедіях наскрізною дією та основним лейтмотивом є тарантела, яку танцюють усі персонажі. Важливо зазначити, що музичний супровід та танцювально-пластичні рішення мізансцен у

виставі є пріоритетними. Важливо додати, що художнє оформлення костюмів і декорацій є сучасною стилізацією Середньовічної доби або Ренесансу [8].

Театральна вистава «Чайка на ім'я Джонатан Лівінгстон» поставлена за твором Річарда Баха (режисура заслуженої артистки України Ніни Ілліної, хореографія Дениса Шарикова). Прем'єра відбулась у 2010 р. у Театрі КиМУ. Вистава на одну дію побудована за музикою Жана П'єро Ревербері та його оркестру «Rondo Veneziano». За стилістикою вистава є неокласичною. Режисерський та хореографічний задум вистави є цікавим завдяки тому, що актори постійно танцюють та пластично передають задум не тільки через вербальну складову художнього образу, а й через пластичну імпровізацію у танцювальних мізансценах. Головний режисерський задум вистави – конфлікт і протиставлення індивідуальності проти колективної «сірої маси». Важливим у виставі є масові сцени польоту чайок. Костюми виконавців при стрибках та перебіжках розкривають частину тканини, нібито крила, і спеціальною підсвіткою на колосниках створюється абстрактно-асоціативне видовище, здається, ніби виконавці літають по сцені [1].

Неокласичний балет-перформанс «Падіння занепалого Ангела» поставлений на музику Мішеля Крету (режисура, хореографія та музичний монтаж Дениса Шарикова, технічний асистент-режисера з акробатики Дмитра Орла, асистент-режисера з ілюзіону – Артур Томашевський). Прем'єра балету відбулась у м. Львів під час проведення Міжнародного конкурсу сучасного хореографічного мистецтва «Super dance у 2018 р. у приміщенні Великій конференц-залі ЦТДЮ Галичини. Основна ідея балету-перформансу – вибір людини Світла чи темряви в душі та серці. Перформанс візуалізує думки та переживання в голові людини та її емоції і любов у серці.

Все це продемонстровано засобами сучасної неокласики, контемпорарі тансу, акробатики, ілюзії зі світловими приладами, цікавими є костюми та специфічне світло з димовими завісами, а також використання відеоекрану позаду, де демонструється зірка, космос, Земля, серце та розум людини. Балет складається з 8 картин, задіяні 8 виконавців, число 8 – символ нескінченності. Більш детально аналіз балету-перформансу представлено у статті «Неокласичний балет-перформанс “Падіння занепаłego ангела” як інноваційна форма сценічного мистецтва сьогодні» [7, сс. 161-168].

Циркова балетна композиція «Квітка Душа» покладена на музику та спів народної артистки Ніни Матвієнко (режисура та хореографія Дениса Шарикова). Цей номер є синтезом стрибків та трюків із акробатики, художньої гімнастики (вправи зі стрічками, м'ячами, неокласичної балетної техніки, ілюзії з лазерами та спеціальними освітлюючими пристроями). За сюжетом «Квітка Душа» народжується вночі, коли ніч розганяють зелені лазерні промені, надихає дівчат та парубків та стверджує прагнення людей до життя і надію на Творця. Важливим виражальним засобом у номері є білі костюми всіх виконавців, окрім чарівного персонажа, який, ніби небесний чарівник, народжує та закінчує сюжетну лінію. Цікавим є використання легкої тканини на сукнях виконавців, які цікаво літають під час акробатичних переворотів та балетних обертів та стрибків, що надає певної неземної витонченості. За стилістикою циркова балетна композиція «Квітка Душа» є синтезом неокласики та імпресіонізму.

Висновки. Для сучасного перформативного чи сценічного дійства важливим є яскравий авторський погляд на певний сюжет та тему, синтез мистецтв (театр, хореографія, цирк), стилів та жанрів. Для театральних

постановок важливим режисерським кроком є синтез вербально-платичної передачі змісту та художнього образу через евритмію. У виставах присутнє осучаснення персонажів, велика увага приділяється саме музичному супроводу поряд зі світловою піротехнікою. Костюми мають стилізовано-сучасний вигляд. У балетах важливим є стилістика неокласики, де поєднуються також імпресіоністичні та експресіоністичні танцювальні репрезентації художнього образу. Балети є психологічними роздумами автора на певну тематику. Естетика та зовнішня репрезентація художнього образу вище проаналізованих вистав є саме поверненням естетичного, гармонійного поєднання традиції із сучасністю, що є певним протиставленням естетичним експериментам постмодернізму та перформансам сьогодення.

Список використаної літератури:

1. Київський міжнародний університет. URL: <https://salo.li/bDB98eb>.
2. Осадча Л. Мовна картина світу: культурологічний аналіз. URL: <https://salo.li/3e21433>
3. Неокласичний балет «Романтичні мініатюри – Ти в моєму Вересні». Програма. МНЗ Натхнення Училище хореографічного мистецтва КМАУТ. Прем'єра – II Міжнародний фестиваль дитячого та юнацького хореографічного мистецтва Одеські Перлинки. Одеса, 2006.
4. Стоян С. Філософсько-культурологічний аналіз творчості молодих українських художників крізь призму символізму. Вісник НАКККіМ. 2013. № 2. Сс. 12-16.
5. Ткачук О. Розвиток загальних компетентностей у майбутніх фахівців сфери культури і мистецтва. АРТ-платФОРМА. 2021. № 3. Сс. 293-304.

6. Шариков Д. Класифікація сучасної хореографії: напрями, стилі, види: науково-популярне видання. Київ: Карпенко В.М., 2008. 168 с.
7. Шариков Д. Неокласичний балет-перформанс «Падіння занепаłego ангела» як інноваційна форма сценічного мистецтва сьогодення. Актуальні питання гуманітарних наук. 2018. № 18. Сс. 161-168.
8. Шекспіріана. За мотивами трагедій та комедій Вільяма Шекспіра вистава на дві дії. Програма. Театр КИМУ. Київ, КИМУ, 2013.
9. Юдова-Романова К. Інклюзивне сценічне та перформативне мистецтво у діяльності українського культурного фонду. Вісник КНУКіМ. 2021. № 44. Сс. 142-149.

Denys I. SHARYKOV,
PhD in Arts, Associate Professor,
Kyiv Municipal Academy of Circus and Performing Arts,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: d.sharikov@kmaecm.edu.ua,
ORCID: 0000-0002-3757-5559

**PERFORMATIVE PROCESSES IN THE CONTEXT OF
CONTEMPORARY ARTISTIC CULTURE: AUTHOR'S
ASPECT OF STAGE DIRECTION IN BALLET,
THEATRE AND CIRCUS**

Abstract. The article analyzes performative processes in the context of artistic culture using the example of specific direction in authorial stage projects. The specific features of the construction and structure of stage projects are separately determined. This topic has hardly been studied in modern art criticism. Firstly, because the theme of the authorial plot and its

embodiment in the director's idea is very individual and personified. Secondly, the study of modern authorial stage projects, in which there is an interaction between different types and genres of artistic culture, as well as other visual forms of socio-cultural space, requires specialists not only practical, but also scientific substantiation of applied material. The purpose of the article is to determine the interaction between types of artistic culture: ballet, theater and circus, the details of the construction and staging of a stage project in the context of a modern authorial plot. The study analyzed the author's stage projects as a reflection of modern spectacles of today's artistic culture, namely: analysis of the ballet performance of the neoclassical ballet "Romantic Miniatures – You in My September" (directed and choreographed by Denys Sharykov); the theatrical performance "Shakespearean" (directed by Alexei Kochevenko, choreographed by Denys Sharykov); the theatrical performance "Jonathan Livingston Seagull" (directed by Nina Illina, choreographed by Denys Sharykov); the neoclassical ballet-performance "The Fall of the Fallen Angel" (directed and choreographed by Denys Sharykov); the circus ballet composition "Flower of the Soul" (directed and choreographed by Denys Sharykov). In theatrical performances, the director's eurythmic solution of the entire stage action is important, the actors clearly and qualitatively convey the content and literary text not only verbally, but also identically to rhythmoplastic language: each word is emphasized by pantomime or plastic movement. This is especially clearly noted in the mass large scenes of theatrical drama: in the play "Jonathan Livingston Seagull", in the play "Shakespeareana". The scenography and artistic solution of the costumes are an interesting stylization and eclecticism of modern stage costume with Renaissance costume in "Shakespeareana", a combination of ancient Greek chitons and himatias with modern costumes in the form of birds. Important is the synthesis of the principle of "cinema-inverse",

illusionary, acrobatic forms, manipulations with fabric, which are successfully combined with the high-quality ballet vocabulary of the modern form of neoclassicism, namely the synthesis of virtuoso small technique of hands and feet with movements of a wide amplitude of the body, passing movements, which through the semiotics of choreographic language convey a clear storyline and artistic image. In the demonstration of performative action, the emphasis is placed on the individual author's content, even based on the motives of an already existing work, which interestingly synthesizes cinema, theater, ballet, circus and original forms, which necessarily have an artistic image, a clear storyline, the body of the performer and mass scenes are transformed into the transmission of psychological content in both plot and plotless action.

Key words: ballet, neoclassicism, performance, directing, performing arts, theater, artistic culture, artistic image, choreography.

References:

1. Kyivskii Mizhnarodnii universytet [Kyiv International University]. Available at: <https://salo.li/bDB98eb/> [in Ukrainian].
2. Osadcha, L. Movna kartyna svitu: kulturolohichniy analiz [Language picture of the world: cultural analysis]. Available at: <https://salo.li/3e21433> [in Ukrainian].
3. Neoklasychnyi balet Romantychni miniatiury – Ty v moiemu Veresni. Prohrama. MNZ Natkhnennia Uchylshche khoreorafichnoho mystetstva KMAUT. Premiera II Mizhnarodnyi festyval dytiachoho ta yunatskoho khoreorafichnoho mystetstva Odeski Perlynky [Neoclassical Ballet Romantic Miniatures – You in My September. Program. MNS Inspiration School of Choreographic Art KMAUT. Premiere II International Festival of Children's and Youth Choreographic Art Odessa Pearls]. Odesa, 2006 [in Ukrainian].

4. Stoian, S. (2013). Filozofsko-kulturolohichniy analiz tvorchoosti molodykh ukrainskykh khudozhnykiv kriz pryзму symbolizmu [Philosophical and cultural analysis of the work of young Ukrainian artists through the prism of symbolism. Information bulletin of the National Academy of Fine Arts and Culture of Ukraine]. *Visnik NAKKKiM*. 2, 12-16. [in Ukrainian].
5. Tkachuk, O. (2021). Rozvytok zahalnykh kompetentnostei u maibutnikh fakhivtsiv sfery kultury i mystetstva [Development of general competencies in future specialists in the field of culture and art]. *ART-platFORM*. 3, 293-304 [in Ukrainian].
6. Sharykov, D. (2008). Klasyfikatsiia suchasnoi khoreohrafi: napriamy, styli, vydy [Classification of contemporary choreography: directly, styles, types]. Kyiv: Karpenko V.M. [in Ukrainian].
7. Sharykov, D. (2018). Neoklasychnyi balet-performans "Padinnia zanepaloho anghela" yak innovatsiina forma stsenichnoho mystetstva sohodennia [Neoclassical ballet-performance "The Fall of the rebel Angel" as an innovative form of stage art today]. *Aktualni pytannia humanitarnykh nauk*. 18, 161-168 [in Ukrainian].
8. Shekspiriana (2013). Za motyvamy trahedii ta komedii Viliama Shekspira vystava na dvi dii. Prohrama. [Shakespearean. A play in two acts based on the tragedies and comedies of William Shakespeare. Program]. KyMU Theater. Kyiv [in Ukrainian].
9. Yudova-Romanova, K. (2021). Inkluzyvne stsenichne ta performatyvne mystetstvo u diialnosti ukrainskoho kulturnoho fondu [Inclusive stage and performative art in the activities of the Ukrainian cultural fund]. *Visnyk NAKKKiM*. 44, 142-149. [in Ukrainian].

DOI: <https://doi.org/10.51209/platform.2.10.2024.315-328>
УДК 7.793:3;792.8

Таїсія Григорівна ЛЕОН,
аспірантка,
УДУ ім. М. П. Драгоманова,
Київ, Україна,
e-mail: taisya.timofieieva@gmail.com,
ORCID: 0009-0006-4060-3078

СИНЕРГЕТИЧНІ АСПЕКТИ БІОМЕХАНІКИ У ФАХОВІЙ ХОРЕОГРАФІЧНІЙ ОСВІТІ: ГАРМОНІЯ МІЖ І АНАТОМО-ФІЗИЧНИМ РУХОМ ТА ТІЛЕСНИМ ВІДОБРАЖЕННЯМ

Анотація. У статті розглянуто взаємодію між структурними компонентами руху та їх візуальним відображенням у контексті синергетичних аспектів біомеханіки. Такий підхід спрямований на подальше покращення техніки танцю та вдосконалення підготовки майбутніх фахівців, які точно будуть знати, який тілесний механізм необхідно активізувати для виконання того чи іншого руху, оскільки анатомо-фізичний рух у контексті його хореографічного вираження спирається на знання будови різних частин тіла, положень і рухів хребта, анатомії дихання, задіює правильно мускулатуру тулуба. Акцент дослідження зроблено на гармонії між анатомо-фізичними рухом та його естетично-хореографічним відображенням, що є ключовим аспектом у формуванні високого рівня професійної майстерності майбутніх фахівців у галузі хореографічного мистецтва. Розглянуто інтеграцію теоретичних знань та практичних навичок у фаховій мистецькій хореографічній освіті з метою подальшої

оптимізації навчального процесу та підвищення його ефективності. Фокус на таких питаннях дозволяє покращити розгорнутість стоп, гнучкість, загальну техніку виконання рухів класичного, сучасного, інших видів та стилів танцю, опираючись на анатомічну будову тіла танцівника, при цьому задіюючи весь руховий потенціал його суглобів. Аналіз синергетичних аспектів біомеханіки дозволяє зрозуміти, як взаємодія між тілесними рухами в їх анатомічному аспекті та танцювально-естетичною складовою може сприяти розвитку творчого потенціалу здобувачів освіти та ще більшому вдосконаленню їх технічної майстерності. Зроблено висновки щодо важливості врахування цих аспектів у навчальних програмах закладів вищої освіти для забезпечення цілісного підходу до підготовки фахівців. Дослідження спрямоване на подальшу оптимізацію мистецької освіти в галузі хореографії, забезпечуючи здобувачів необхідними знаннями та навичками для їх успішної реалізації у подальшій професійній діяльності.

Ключові слова: біомеханіка, хореографія, освіта, синергетичні аспекти.

Вступ. Сучасна хореографічна освіта стикається з численними викликами, що вимагають удосконалення методів підготовки майбутніх фахівців. Одним із ключових аспектів цього процесу є забезпечення гармонійної взаємодії між анатомо-фізичним рухом та його тілесним відображенням, що є основою для формування професійної майстерності хореографів. У контексті синергетичних аспектів біомеханіки рух стає не лише засобом вираження, але й інструментом для глибшого розуміння тілесності та її ролі у мистецькому процесі. Синергія між різними елементами руху створює умови для їхнього оптимального поєднання та підвищення ефективності навчання. Це

особливо важливо в умовах сучасного навчального процесу, де акцент робиться на інтеграцію теоретичних знань і практичних навичок. Важливість такого підходу обумовлена необхідністю збереження здоров'я здобувачів освіти та підвищення рівня професійної підготовки майбутніх фахівців хореографії, що вимагає від процесу освіти впровадження новітніх методик, зокрема тих, що базуються на принципах біомеханіки. Таким чином, дослідження синергетичних аспектів у хореографії є не лише актуальним, але й необхідним кроком на шляху до покращення ефективної системи мистецької освіти, здатної забезпечити високий рівень професійної майстерності майбутніх хореографів.

Постановка проблеми. У сучасному світі підвищується увага до фізичного здоров'я та естетичної культури, внаслідок чого розвиток фахової хореографічної освіти продовжує набувати значущості. Профільне навчання хореографії надає студентам широкий спектр навичок у виконавських видах танцювального мистецтва, балетмейстерській та викладацькій діяльності. Здобувачі освіти за спеціальністю 024 «Хореографія» протягом усього періоду навчання мають опанувати переважну більшість дисциплін практичного характеру, серед яких: класичний танець, народно-сценічний танець, сучасний, бальний танець, мистецтво балетмейстера та методика їх викладання.

Забезпечення висококваліфікованої підготовки майбутніх виконавців та педагогів хореографії можливо за умови поєднання практичних умінь і навичок з теоретичними знаннями з основ анатомії людини та практичних навичок з біомеханіки хореографічних вправ. Проте, при цьому, аспекти біомеханіки руху, які вивчаються в рамках мистецької освіти, залишаються недостатньо дослідженими. Варто звернути увагу на

синергетичні аспекти, що об'єднують анатомо-фізичний рух та його тілесне відображення у процесі навчання. Питання взаємозв'язку між цими двома аспектами залишається актуальним та потребує глибокого розгляду. Вивчення біомеханіки та її синергетичних аспектів дає можливість для більш усвідомленого розвитку танцівників та формує у них важливу професійну навичку — пропріоцепції.

Аналіз останніх досліджень і публікацій. Одним із перших, хто звернув увагу на необхідність дослідження природного руху, став Жак-Еміль Далькроз. Він наголошував на тому, що дихання відіграє ключову роль у досягненні розслаблення та впливає на якість основного ритмічного руху. Вивченням біологічного тіла у русі займався і Рудольф Фон Лабан, розробивши першу аналітичну систему аналізу руху, що розглядається в аспектах ваги тіла, простору, часу, потоку. Засновником сучасної біомеханіки вважають Джованні Альфонсо Бореллі, який дослідив центр тяжіння тіла людини й вперше класифікував локомоторні рухи, як засіб активного переміщення у просторі. На теренах України вагомий внесок у біомеханіку, зокрема біомеханіку спорту, зробив А. М. Лаутін.

Вивченням біомеханіки в хореографії займається Н. П. Батєєва. Розробивши навчально-методичний посібник «Біомеханіка в хореографії» [1], вона розглянула теоретичні основи та змодельовала рухові дії танцівника в процесі його професійної діяльності. У навчально-методичному посібнику «Кінезіологія танцю та складно-координаційних видів спорту» за редакцією О. Плахотнюка розглянуто проблематику формування кінезіології танцювального руху, педагогічні, психологічні, медико-біологічні аспекти в хореографії та складно-координаційних видів спорту.

Дослідженням теорії та методики викладання спортивного танцю займалась С.В. Шалапа: «сьогодні

хореографія потребує таких методик, які б робили тіло виконавця (його суглобово-м'язовий апарат) більш гнучким, а мислення більш глибоким і здатним до сприйняття» [4, с. 5].

Свідоме тіло і як наслідок усвідомлений рух породжують гармонію між анатомо-фізичним аспектом руху та його зовнішнім відображенням. Дослідженням питання тілесної свідомості займається Річард Шустерман, вивчаючи тілесну свідомість. У ході роботи ним сформульоване поняття «сомаестетики». В такому контексті тіло є відправною точкою людського існування, рух є складовою життя, отже, при такому погляді на питання воно стає значно ширшим, виходячи за рамки мистецької освіти. Шустерман досліджує не лише теоретичну складову, а й практичну, як сертифікований фельденкрайз-практик дає майстер-класи з сомаестетики [6].

Наукові дослідження та публікації, присвячені синергетичним аспектам біомеханіки у фаховій хореографічній освіті, мало представлені, тіло в хореографічній культурі, як і в спорті, є засобом для досягнення цілей, інструментом. Зосередження на вивченні взаємозв'язку між анатомо-фізичними процесами та їх тілесним відображенням у руховій діяльності дадуть підґрунтя для всебічного розвитку майбутнього фахівця хореографії, поглиблять міждисциплінарний зв'язок та сприятимуть подальшій оптимізації навчального процесу в хореографічній освіті.

Мета статті – дослідити синергетичні аспекти біомеханіки в контексті фахової хореографічної освіти задля розкриття значення зв'язку між анатомо-фізичними рухами та їх тілесним відображенням, сприяючи правильному виконанню танцювальних рухів та подальшого розвитку ефективних методів навчання.

Виклад основного матеріалу. Тіло можна вважати відкритою системою, оскільки воно обмінює речовини та енергію з навколишнім середовищем. До прикладу: через дихання та взаємодію з навколишнім середовищем організм отримує необхідні речовини для підтримки життєво важливих процесів, що, своєю чергою, забезпечує людську діяльність різного роду.

Танець – це унікальний вид діяльності людини, який відбувається шляхом фізичного відтворення руху та демонстрації людиною комплексу своїх фізичних якостей і здібностей. Серед них є загально визнані фізичні якості, такі як: витривалість, швидкість, сила, гнучкість, спритність, які доповнюються спеціальними хореографічними здібностями: розгорнутістю, балетним кроком, грацією, ритмічністю, акторською та художньо-естетичною виразністю. Крім спеціальної та довготривалої фізичної підготовки, професійного володіння опорно-руховим апаратом та м'язами, танцювальна діяльність вимагає затрат великої кількості енергії. Відмінна риса хореографічного виду мистецтва полягає в спрямованості на постійне самовдосконалення танцівників, орієнтована на безперервне покращення зазначених вище якостей і здібностей та підвищення рівня виконавської майстерності. Віртуозність у балеті досягла свого піку ще у 80-х рр. ХХ ст., професійна діяльність Сільві Гіллем стала справжньою революцією в танці. Вона була першою, хто почав робити «six o'clock», підіймати ногу в алясон на 180°, що привнесло гімнастичні елементи у балет. Для професійної хореографічної діяльності перестали існувати ліміти людського тіла, фізичне здоров'я танцівників при цьому не враховувалось. Тіло танцівника залишалось інструментом для досягнення цілей балетмейстера-постановника та емоційно-ейфоричного захвату публіки.

Сьогоднішня позначається багатьма змінами у філософії, зокрема філософії мистецтва, і як наслідок це відображається у філософії танцю. Повернення до натуралістичної естетики тіла, усвідомлений підхід до тілесності відображається у принципах contemporary dance, що дає змогу використовувати фізичні можливості людського тіла з меншими зусиллями, більш природним шляхом.

Біомеханіка фізичних вправ вивчає рухову систему людини та її рухові акти під час занять фізичною культурою з метою забезпечення раціональних методів фізичного виховання, а у науковій площині сприяє створенню засад для оптимізації системи сучасної підготовки спортсменів та висококваліфікованих педагогічних кадрів [3, с. 9].

В Україні розвивати біомеханіку фізичних вправ як окрему галузь науки почали наприкінці 60-х років ХХ ст. А. М. Лапутін розробив першу біомеханічну класифікацію опорно-рухового апарату, принципи біомеханічного моделювання його суглобів та окремих ланок; було сформульовано принципи аналізу так званих локомоторних механізмів. Це надає можливість на більш об'єктивній основі будувати біокінематичні схеми опорно-рухового апарату під час аналізу рухів людини [3, с. 13].

Хореографія, як вид мистецтва, що базується на тілесному відтворенні, вимагає спеціальної та довготривалої фізичної підготовки виконавців, яка містить систематичну роботу для покращення: гнучкості, сили, витривалості та координації. У системі фахової хореографічної освіти навчальна дисципліна «Біомеханіка в хореографії» є частиною різностороннього виховання бакалавра за освітньо-професійною програмою «Хореографія» (КМАЕЦМ).

Біомеханіка в хореографії використовується для вивчення, аналізу та оптимізації рухів танцівника.

Аналізуючи силові аспекти, кути суглобів, рухові характеристики, педагог-хореограф може створити ефективні та безпечні танцювальні комбінації для розвитку фізичних даних виконавців. Біомеханічні принципи також можуть бути використані для розробки спеціальних тренувальних програм для танцівників з метою підвищення м'язової сили, гнучкості, техніки або ж реабілітації.

Якщо принцип виконання хореографічних рухів буде підпорядкований принципам оптимізації рухової діяльності, дотримуватиметься законів біомеханіки, то покращиться не тільки показник витримки хореографа, а й зменшиться можливість його травматизму, а сам танець стане більш природним і естетичним, бо правильно виконаний рух не викликає зайвого напруження і перевтоми м'язів [1, с. 11].

Сучасні знання про анатомічну будову тіла дозволяють використовувати їх як інструмент вдосконалення професійної діяльності хореографа. Біомеханіка вивчає рухову систему людини та її рухові дії, а її синергетичні аспекти вказують на взаємодію різних систем: кісткову, м'язову, дихальну, термодинамічну, які в контексті хореографії призводять до функціонального використання тіла танцівника у його продуктивному та ефективному характері роботи, що сприяє появі надзвичайних властивостей.

Синергетика – наука про складні системи та їх поведінку, яка заснована на вивченні взаємодії та взаємозв'язку компонентів системи. Це дослідження емерджентних властивостей, які виникають у системі завдяки взаємодії його компонентів, які окремо не мають таких властивостей. Тіло, по праву, можна вважати відкритою, синергетичною системою. Е синергетиці самоорганізація складної системи розглядається як

утворення, шляхом впорядкування руху елементів середовища нового цілого [2].

Розглядаючи організм людини як цілісну, багато складову високоорганізовану систему, вивчення окремих його властивостей неможливо. Метою біомеханіки в фаховій хореографічній підготовці є оптимізація рухової діяльності майбутніх танцівників, що означає взаємодію між фізіологічним рухом та його тілесно-есетичним відображенням. Для досягнення високого рівня виконавської діяльності у хореографічному мистецтві необхідно знання усіма суб'єктами діяльності механіки руху в поєднанні з його грамотним, гармонічним застосуванням, тобто відтворенням. Синергетичний підхід до тіла у хореографії може означати вивчення взаємодії між різними частинами та системами організму та їх впливом на загальний рух.

Чітке усвідомлення того, як голова, тулуб та кінцівки взаємодіють під час танцю на різних рівнях, – кістковому, м'язовому, – з урахуванням відповідних фаз дихання може допомогти танцівнику створити більш плавний і природний рух. Розглядаючи тіло як синергетичну систему, танцівники можуть досягти більшої гнучкості, координації та виразності у своєму виконанні.

У більш спрощеному розумінні, синергетика в контексті тілесності народжує рух. Якщо врахувати той факт, що кожна людина за своєю природою тілесна, а рух є невід'ємним компонентом життя, то синергетичний аспект біомеханіки виходить далеко за межі фахової хореографічної освіти.

Під час виконання простих побутових дій у людини немає відчуття навмисного контролю руху, він є самоорганізованим, автоматичним, проте, коли рух стає більш складно координованим, виникає почуття навмисного контролю. У спорті та хореографії рухи мають

бути усвідомленими, точними, правильними з точки зору роботи суглобів із ідеальною м'язовою координацією, при тому виконуватись із мінімальною затратою енергії, злагоджено та безпечно для тіла.

У складних системах, таких як людське тіло, закони, за якими виникає самоорганізація, описуються синергетикою. Самоорганізація виникає, коли увага фокусується на параметрах порядку системи. Параметри порядку – це аспекти вищого і тоншого рівня, які втягують всю систему в стан більш гармонійного функціонування.

Поряд із тим, важливо пам'ятати, що будь-яка професійна діяльність, пов'язана з тілесним відтворенням, орієнтована на фізичні досягнення, змушує тіло працювати на виснаження. Саме тому фаховий, професійний рівень у хореографічній діяльності на анатомічному рівні передбачає володіння мобільністю та ротацією суглобів високої варіативності. На свідомому рівні танцівники мають задаватись питаннями та розуміти: «що вони роблять?», «внаслідок чого вони це роблять?», «для чого вони хочуть це робити?», «яка мета цього руху?».

Отже, біомеханіка розглядає рух із позиції його специфіки, включаючи часові, просторові закони, професійну техніку виконання та його раціональну організацію. Для вивчення хореографії біомеханіка надзвичайно важлива, адже в такій діяльності поєднується мистецтво з фізичною культурою.

Висновки. Подальше впровадження принципів біомеханіки в систему фахової хореографічної освіти забезпечуватиме поглиблене розуміння руху з його анатомо-фізичними складниками, дозволить якісно розвивати рухові якості виконавців, сприятиме розвитку досконалого рівня професійної майстерності. Такий підхід до хореографічного мистецтва має на меті збагачення

техніки танцю, не шляхом виснаження танцівників, а шляхом вивчення природи їх руху.

Список використаної літератури:

1. Батєєва Н. Біомеханіка в хореографії: навч.-метод. посіб. Харків: ФОП Бровін О. В., 2015. 156 с.
2. Добронравова І. Філософія науки: навч. посіб. 2002. URL: <https://sal0.li/1c6BBeD>.
3. Козубенко О., Тупєєв Ю. Біомеханіка фізичних вправ: навч.-метод. посіб. Миколаїв: МНУ імені В.О. Сухомлинського, 2015. 215 с.
4. Шалапа С. Теорія і методика викладання спортивного танцю: підруч.: у 2-х ч. Вид. 2-е. Київ: НАКККіМ, 2017. Ч. 1. 404 с.
5. Jaques-Dalcroze E. Rhythm, Music and Education. Newberg: Barclay Press, Incorporated, 2009. 396 p.
6. Shusterman R. Frontmatter. In: Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics. Cambridge: Cambridge University Press, 2008. 13 p.

Taisia G. LEON,
Graduate Student,
Dragomanov Ukrainian State University,
Kyiv, Ukraine,
e-mail: taisia.timofieieva@gmail.com,
ORCID: 0009-0006-4060-3078

**SYNERGETIC ASPECTS OF BIOMECHANICS IN
PROFESSIONAL CHOREOGRAPHIC EDUCATION:
HARMONY BETWEEN ANATOMIC AND PHYSICAL
MOVEMENT AND
BODY REPRESENTATION**

Abstract. The article examines the interaction between the structural components of movement and their visual display in the context of synergistic aspects of biomechanics. This approach is aimed at further improving the dance technique and improving the training of future specialists, who will know exactly which body mechanism needs to be activated to perform this or that movement, since anatomical-physical movement in the context of its choreographic expression is based on knowledge: the structure of different parts of the body, positions and movements of the spine, the anatomy of breathing, correctly engages the torso and mask. The emphasis of the study is on the harmony between anatomical and physical movement and its aesthetic and choreographic reflection, which is a key aspect in the formation of a high level of professional skill of future specialists in the field of choreographic art. The integration of theoretical knowledge and practical skills in professional artistic choreographic education is considered in order to further optimize the educational process and increase its efficiency. Focusing on such issues allows you to improve: wideness of the feet, flexibility, improve the general technique of performing movements of classical, modern, other types and styles of dance,

based on the anatomical structure of the dancer's body, while acting on the entire motor potential of his joints. The analysis of synergistic aspects of biomechanics allows us to understand how the interaction between body movements in their anatomical aspect and their dance-aesthetic component can contribute to the development of the creative potential of students and further improvement of their technical skills. Conclusions were made regarding the importance of taking into account these aspects in the educational programs of higher education institutions to ensure a holistic approach to the training of specialists. The research is aimed at further optimization of artistic education in the field of choreography, providing students with the necessary knowledge and skills for their successful implementation in further professional activities.

Key words: biomechanics, choreography, education, synergistic aspects.

References:

1. Batieieva, N. (2015). Biomekhanika v khoreohrafii [Biomechanics in choreography]: navch.-metod. posib. Kharkiv: FOP Brovin O. V. [in Ukrainian].
2. Dobronravova, I. (2002). Filosofiia nauky [Philosophy of science]: navch. posib. Available at: <https://sal0.li/1c6BBeD> [in Ukrainian].
3. Kozubenko, O., Tupieiev, Yu. (2015). Biomekhanika fizychnykh vprav [Biomechanics of physical exercise]: navch.-metod. posib. Mykolaiv: MNU imeni V.O. Sukhomlynskoho [in Ukrainian].
4. Shalapa, S. (2017). Teoriia i metodyka vykladannia sportyvnoho tantsiu [Theory and methodology of teaching dance sport]: pidruch.: u 2-kh. Vyd. 2-e. 1. Kyiv: NAKKKiM [in Ukrainian].
5. Jaques-Dalcroze, E. (2009). Rhythm, Music and Education. Newberg: Barclay Press, Incorporated [in English].

6. Shusterman, R. (2008). Frontmatter. In: *Body Consciousness: A Philosophy of Mindfulness and Somaesthetics*. Cambridge: Cambridge University Press [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 українською мовою оформлюється за ДТСУ 2015, references – за стилем APA. 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 центру:

Ім'я та прізвище автора (ів) (укр., англ. мовами);

- Вчене звання, науковий ступінь, посада, ORCID (укр., англ. мовами);
- Місце роботи (укр., англ. мовами);
- 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 2020 р.

Випуск 2(10)

Київ 2024

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(10)

Kyiv
2024